بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية



# التوازي في شعر الرثاء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي

بحث رسالة الماجستير أدب ونقد

إعداد الطالب/ سعيد هادي سعد القحطاني
الرقم الجامعي /٢٠٠٥١٠١٠٤٠

إشراف الأستاذ الدكتور/ موسى سامح ربابعة

الفصل الصيفي لعام ٢٠٠٥م/٢٠٠٦م

# قرار لجنة المناقشة

# التوازي في شعر الرثاء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي


إعداد الطالب

سعيد هادي سعد القحطاني


قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب والنقد

جامعة اليرموك – إربد – المملكة الأردنية الهاشمية – ٢٠٠٧م

***وافق عليها***

**أ. د موسى سامح ربابعة** .................................... **مشرفاً**

**أستاذ في الأدب الجاهلي – جامعة اليرموك**

**أ. د عبد الحميد المعيني** .................................... **عضواً**

**أستاذ في الأدب الجاهلي – جامعة اليرموك**

**د . أمل طاهر نصير** .................................... **عضواً**

**أستاذ مشارك في الأدب الأموي – جامعة اليرموك**

**د . محمد خليل الخلايلة** .................................... **عضواً**

**أستاذ الأدب الجاهلي المساعد بقسم اللغة العربية – الجامعة الهاشمية**

# الإهداء

إلى من شجعني ودعمني مادياً ومعنوياً والدي العزيز ، وإلى من صبرت على غربتي ، واشتقت لحنينها وعطفها علي ، والدتي العزيزة ، وإلى إخواني جميعاً عسكرياً ومدنياً ، لدعمهم المعنوي ، والتشجيع على مواصلة الدراسة ، وإلى أخواتي جميعاً ، لحرصهن علي ، ومتابعتي أولاً بأول ، وأخيراً إلى من تركت شهر العسل ، وأعانتني على إتمام رسالتي ، زوجتي الغالية ، وأخيراً أشكر الله عز وجل وأسأله الثبات على دينه وتقواه .

# الفهرس

# ملخص البحث

## التوازي في شعر الرثاء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي

إعداد

سعيد هادي سعد القحطاني

إشراف

الأستاذ الدكتور موسى سامح ربابعة



تكونت هذه الدراسة من تمهيد وثلاثة فصول، تضمن التمهيد الحديث عن مفهوم التوازي كما ورد في كتب النقد والبلاغة العربية القديمة، والدراسات النقدية الغربية والعربية الحديثة.

وناقش الفصل الأول مفهوم التوازي الأفقي من الناحيتين النظرية والتطبيقية، وأشرت إلى أشكاله المتنوعة من خلال أمثلة تطبيقية تبرزها وتوضحها.

وتحدث الفصل الثاني عن مفهوم التوازي الرأسي، وأثره في بناء النص الشعري، وأنواعه المختلفة من خلال نماذج شعرية.

وتضمن الفصل الثالث والأخير دراسات تطبيقية لنماذج شعرية كاملة تبرز فيها ظاهرة التوازي.

ثم أنهيت الدراسة بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي وصلت إليها.

# المقدمة

الحمد لله الذي أنزل القرآن بلسان عربي مبين، والصلاة والسلام على خير خلقه النبي العربي الأمين وبعد،

مفهوم التوازي من أبرز المفاهيم النقدية الحديثة التي احتلت موقعاً هاماً في تحليل الخطاب الشعري، وحظيت هذه المفاهيم باهتمام عدد من الدارسين المحدثين؛ فكتبت حوله دراسات عدة، وأبحاث متخصصة، منها دراسة محمد العمري وعنوانها "الموازنات الصوتية"، ودراسة موسى ربابعة وعنوانها قراءة النص لشعري الجاهلي: ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، ودراسة محمد مفتاح وعنوانها "الشعرية في شعر البياتي، ودراسة محمود الجعيدي وعنوانها "الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي، ودراسة سالم خدادة وعنوانها "التوازي في شعر البردوني وغيرها.

تهدف هذه الدراسة بصورة أساسية إلى مقاربة هذا المفهوم تنظيراً وإجراءً من خلال شعر الرثاء في العصرين الجاهلي والإسلامي والأموي ، باعتباره مـن أكثر الأغـراض الشعرية التي يتجلى فيها التوازي بأشكاله المتباينة.

وحتى تصل الدراسة إلى الهدف الذي وضعت له ارتأيت أن أقسمها تمهيداً وثلاثة فصول : وقد تضمن التمهيد ، الحديث عن مفهوم التوازي كما ورد في كتب البلاغة العربية القديمة، والدراسات الغربية والعربية الحديثة، واشتمل على لمحة موجزة حول نشأة المصطلح.

وناقشت في الفصل الأول مفهوم التوازي الأفقي من الناحيتين النظرية والتطبيقية، وأشرت إلى أنواعه المختلفة: كالمطابقة، والمقابلة، والتصريع، والتصدير، وتكرار الصيغة،

وتماثل البدايات، والتقسيم، والترصيع، والتجاور، والتجنيس، والتكرار، والعكس والتبديل من خلال أمثلة شعرية توضح كل نوع منها.

وخصصت الفصل الثاني لبيان مفهوم التوازي الرأسي، وأثره في بناء النص الشعري من خلال نصوص شعرية كاملة، وناقشت أشكاله المتعددة كتشابه البدايات، وتشابه الأطراف، والجمع بين الأضداد، والتكرار، والترصيع، والتطريز، وتشابه النهايات.

ووضحت في الفصل الثالث والأخير مفهوم التوازي بنوعيه الأفقي والرأسي من خلال نماذج شعرية تطبيقية، أحدها للمهلهل في رثاء أخيه كليب، وثانيها للبيد في رثاء أخيه أربد، وختمت بنص للخنساء في رثاء أخيها صخر.

وأتبعت ذلك كله بخاتمة تضمنت مجمل النتائج التي توصلت إليها، وبملخص باللغة الإنجليزية لمضمون الرسالة ، وأخيراً بقائمة المصادر والمراجع والدوريات التي رجعت إليها وأفدت منها.

وأخيراً وبعد أن وصلت الدراسة إلى هذه الصورة لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى أستاذي الكريم الأستاذ الدكتور موسى ربابعة الذي وقف إلى جواري وشجعني، وقدم لي كل العون والمساعدة أثناء إعدادي لهذه الدراسة، كما أتقدم بعظيم الشكر إلى الأساتذة الأجلاء أعضاء اللجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور عبد الحميد المعيني أستاذ الأدب الجاهلي ، والدكتورة أمل طاهر نصير الأستاذ المشارك في الأدب الأموي بجامعة اليرموك والدكتور محمد خليل الخلايلة أستاذ الأدب الجاهلي المساعد بقسم اللغة العربية بالجامعة الهاشمية ، على تجشمهم عناء قراءة هذه الرسالة، وإبداء الملاحظات، مؤكداً أن ملاحظاتهم القيمة ستكون موضع اهتمامي لأصحح ما اعوج من عملي، والشكر موصول أيضاً إلى كل من ساهم في إنجاح هذا العمل، سائلاً المولى عز وجل أن يوفقنا لما فيه خير هذه الأمة إنه نعم المولى ونعم النصير.

## ❖ التمهيـــــد :

مفهوم التوازي من أبرز المفاهيم النقدية الحديثة التي احتلت مركزاً هامــاً فــي تحليــل الخطاب الشعري، وهو مأخوذ من المجال الهندسي؛ كما ورد عند إقليدس في تعريفه للخطوط المتوازية حيث يقول "المتوازية من الخطوط هي المستقيمة الكائنة في سطح مستوٍ،لا تتلاقــى وإن أخرجت في جهاتها إلى غير النهاية"[١].

وقد ورد مفهوم التوازي بمعنى التشاكل، وهو من المفــاهيم المســتعارة مــن المجــال الفيزيائي كما أشار كريماس بقوله إنه استعار مصطلح التشاكل isotopie(F.) مــن حقــل الفيزياء فدرس ظاهرة التوازي، ويعتقد أن مصطلح التشاكل أكثر دقة وشمولاً من مصــطلح التوازي، حيث يقول " إن مفهوم التشاكل الذي استعير من الميدان العلمي إلى ميــدان تحليــل الخطاب لضبط اطراد المعنى بعد تفكيكه ، وقد عمم فيما بعد ليشمل الشكل والمضمون أيضاً ، إن هذا المفهوم ، بحسب ما استقر عليه، هو أكثر فعالية في تحليل الخطاب الشعري وقــدرة إجرائية من مفاهيم بالغة التعميم مثل التكرار التوازي"[٢].

### ▪ نشأت التوازي :

أرجع الباحثون نشأة التوازي إلى ملاحظة ذلك النوع من الإنشاد ولاسيما إلى العهد القديم ، حيث كان الازدواج أو التقابل يسيطران على العبارة أو الجملة، فقد كانت البنية التكوينيــة للجملة الشعرية تقوم على أساس التساوي فيما بينها ، أو التوازي بين عناصر كل جملة تامة ، وربما تتعدى ذلك أحياناً إلى وجوده في سطرين متتاليين يربط بينهما المعنــى فتتــوازى أو

---

١- عباس محمد سليمان ، نظرية التوازي في الفكر العلمي والعربي ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ٢٠٠١ م ، ص٤٥

٢ - محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية التناص ، دار التقرير ، بيروت ، والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء١٩٨٥م ص ٣٠

تتشابه وتتعادل المعاني غالباً مع المعاني ، وأيضاً الكلمات مع الكلمات في نسق متلائم ، كما لو كانت محكومة بقاعدة معروفة ، أو بنوع من القياس الذي لا تستطيع أن تحيد عنه . ولــذا فقد اهتم كثيرون بدراسة التوازي ولاسيما في الشعر العبــري والتــوراة؛ فقــد رأى " هوبكنز" أن التوازي سمة فنية معروفة للشعر اليهودي، عرف المقطع الشعري بأنــه صــوت متكرر لصورة متساوية بشكل معين بين عناصر كل جملة تامة [1].

- **الدراسات التي نشأت حول التوازي :**

يذهب الناقد الأمريكي (غي ولسن ألن ) Gay Wilson Allen إلى القول بأن الباحثين في العصور الوسطى قد تنبهوا إلى أهمية التوازي في " الإنجيل " ، ويبين أن أول من شــرح ظاهرة التوازي شرحاً مفصلاً هو" الأسقف لوث" Bishop Lowth عام ١٧٥٣م وحاول أن يستخلص بعض ضروب التوازي في الأســلوب الإنجيلــي ، كمــا نشــر س.ر. درا يفــر S.R.Driver عام ١٩١٠م كتاباً يتناول هذه الظاهرة في النصوص الإنجيلية [2] .

وقد قام ( ر. لوث ) Ropert Lowth بدراسة مبكرة عن الازدواج والتوازي في سفر أشيعا [3]، وقد أثر بحثه هذا بصورة مباشرة على النقاد الإنجليز، فاكتشفوا المسحة العبرية في شعرهم [4]، وتبعه بعد ذلك كثير من الباحثين، وقدموا دراسات توضيحية لنظرية التوازي في الشعر العبري، أمثال:( ج.ج.هيردر) J. G. Herder و (ج. ب . جــراي) G.B Gray ،

---

1 -Fox , James , J,"Roman Jakobson and the comparative study of Parallelism,"ToHonr Roman Jackson's seventieth birthday - ,op. cit.,p:60 .

2 - (Walt Whitman : Saerch for a democratic Structure ) By – Gay Wilson Allen in (Dicussins of Poetry : Form and Structure )Edited by erancismurphy , D.C.Heath clnd Compny, Boston ,U.S.A,1965,p. 63 .

3 - Lowth , R ., Isaiahx —— xi , Bostan, 1.78,p . IX;

4 - Jakobson, R" Grmmaticai Parallelism and its Russian Facer," Langwuge vol 42, 1966 P. 400;

كما قام كل من ( ل . ى . نيومـــان ) L . I .Newman ، و "(و. بــوبر ) W . Bopper بدراسات للتوازي التوراتي [١] .

ويذهب الناقد الأمريكي ( رجارد . ج. موتلن )R .G .Moulton إلى القـول" إذا كـان الشعر اليوناني واللاتيني يعتمدان على تتالي المقاطع ذوات الكميات المختلفة، وكـان الشـعر الإنجليزي القديم يعتمد على الجناس الاستهلالي Alliteration والشعر الإنجليـزي الحـديث يعتمد على المقاطع والإيقاع، فإن ما يجعل الإنجيل شعراً ليس عدد المقاطع أو كميتها، بـل التوازي المحقق في عبارتين clauses أو أكثر "[٢] .

ويرى الناقد غي ولسن ألن أن الشاعر الأميركي ( ولت وتمن ) قد كـرس ضـرب التوازي في تجربته الشعرية مستفيداً من الأسلوب الإنجيلي ، ومستعيضاً بـه عـن الـوزن التقليدي في الشعر. ويحاول والسن أن يكشف عن حافز أونطولوجي، وغير شكلي ، أساسـاً لنزوع ولت وتمن هذا فيقرنه بنظرته الديمقراطية للحياة. فهو يرى بأن تكنيكة الشعري هذا قد انبثق بعد أن اكتشف بنية شعرية ملائمة للتعبير عن إلهامه الكوني ومشاعره الديمقراطيـة . فكل شيء بالنسبة له متكامل ومقدس بشكل متساوٍ، فهو لا يقر بوجـود أيـة متسـاميات[٣] .

ويستقصي الناقد أهم مظاهر نسق التوازي المختلفة في تجربة ( ولت وتمن ) الشعرية .

يورد والسن أربعة ضروب من نسق التوازي استقاها من دراسات داريفر ولوث وهي:

١- التوازي الترادفي Synonymous Parallelism حيث يقوم البيت الثاني بتقوية الفكرة المطروحة في البيت الأول عن طريق التكرار ، أو المغايرة ، من أجل خلـق تـأثير

---

1 - See : Fox , " comparative study of Parallelism " p . 61.
2 - (Parellelism : The Basis of Biblical Verse ) By Richard G.Moulton , in (Discussion , of poetry : Form and Stucture.) p . 47 .
3 - (Walt Whilman : The search for a Democratic strcre) p. 62 .

مباشر على الأذن ، وتحقيق الإقناع الذهني ، كما هو الحال في المثال التالي من كتابهم المقدس:

" كيف لي أن ألعن ما لم يلعنه الرب ، وكيف لي أن أتحدى ما لم يتحداه الرب "

وقد يتماثل البيت الثاني مع الفكرة التي يطرحها البيت الأول ، فقد يكون موازياً له :

" أيتها الشمس إنك تقفين راسخة فوق جبيون

وأنت أيها القمر ، تقف فوق وادي عجلون " .

٢- التوازي المتضاد أو الطباقي Ntithetic Parallelism : حيث يقوم البيت الثاني بمعارضة البيت الأول أو إنكاره :

"يعرف الرب طريق الصواب

ألا إن طريق الشر سيؤول للفناء "

٣- التوازي التأليفي أو التركيبي Synthetis or Consetive Parallelism وفي هذا الضرب يكون البيت الثاني ( وأحياناً عدة أبيات متتالية ) مكملة أو ملحقة بالبيت الأول :

" مثلما يتيه الطير عن عشه

كذلك يتيه الإنسان عن مكانه "

وتطرح في هذا الضرب من التوازي ـــ غالباً ـــ مقارنات أو أحكام عقلية أو استنتاجات منطقية أو حركية .

٤- التوازي المتصاعد نحو الذروة ( الأوجي ) Climatis Parallelism وقد أشار إلى هذا النوع الأسقف (لوث) ويسمى أحيانا بالإيقاع المتصاعد Ascending Rhythem ، ويكون فيه البيت الأول ناقصاً ، فيأتي البيت الثاني لاستكماله :

"يهز صوت الرب البرية

يهز الرب برية قادش "

ويري الناقد والسن أن التوازي يكون أحياناً على هيأة تكرار للتركيب النحوي ، أو المفردة، إلا أن الشيء الأساس يظل متمثلاً في توازن الأفكار على مستوى التساوي أو التعارض ، حيث يؤدي ذلك إلى خلق مجرد نسق فكري إيقاعي ، ولكن يسهم في خلق إيقاعٍ كلامي[1] .

ويشير شلوفسيكي إلى الفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية ، ويعرف الصورة الشعرية بأنها إحدى وسائل اللغة الشعرية، أو هي نسق تشبه وظيفته باقي أنساق هذه اللغة ، مثل التوازي البسيط والسلبي ، والمقارنة ، والإعادة ، والتناظر... إلخ " وهناك من يحاول أن يختزل مفهوم التوازي إلى كونه "نسق التقريب ،والقابلة بين محتويين أو سردين بهدف البرهنة على تشابههما أو اختلافهما ، حيث يتم التشديد على تطابق أو تعارض الطرفين بواسطة معاودات إيقاعية أو تركيبية " [2] .

وهناك بعض الدراسات التي تناولت ظاهرة التوازي في الشعر ولكن تحت عناوين وأبواب مغايرة منها مثلاً دراسة ( أيفور ونترز) [3] عن ظاهرة التكرار في الشعر الأمريكي الحديث ودراسة (ماري كاثرين ماتيسون) حول" الاطراد البنيوي في الشعر " Structural Continuotiy in poetry .

وثمة دراسات أخرى أشارت إلى التوازي كدراسة ( البرايت ) Albrigt و( كورس ) Corss ، و( درافير ) Driver ، و( جيفيرتز ) Gevatz ، و ( رين ) Rin في النظائر الأوجاريتية مع الشعر العبري ، ومقدمة( نيومان) لدراسته للتوازي في آموس Parallelism

---

1 - Ibid , p . 65 .

٢ - محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص ، ص٢٣٧.

3 - ( The Experimeutal School in A merican Poetry ) Yvov W iners, in (Discnssions of Poetry : F ovm aud structre ) P.12 – 46 .

in Amos والتي أكدت الصلة القوية بين تراث الشرق الأدنى والتوازي المصـــري القـــديم، والسومري، والبابلي، والآشوري، والعربي، والعهد الجديد ، والأدب العبري ( الحاخـــامي ) الخاص بالعصور الوسطى والعصر الحديث (١) .

كما شاعت نظرية التوازي في الأدب الصيني انعكاساً للمجتمع الصيني القديم القائم على الثنائية الطبقية ، من (الين واليانج) Yin and yang وقد انعكست هذه الثنائية على شـــعرهم خاصة وشعر المناسبات الدينية عندما كانوا ينشدون هذا الشعر من خلال جوقات متناوبة من الشباب والشابات (٢).

وقد لاحظ (ج. ف. دافيز ) J . F. Davis هذا التوازي في الشعر الصيني مستدلاً على ذلك بما كتبه " لوث "، وأثبت في مقالة عن هذا الشعر أن ما كان يقصده ( لـــوث) بـــالتوازي التركيبـــي Synthetic Parallelism مـــا هـــو إلا التـــوازي البنـــائي Constructive Parallelism الأكثر شيوعاً في شعر الصيني، الذي غلفه كلية ، وصار ملحاً رئيسياً فيـــه، وأساساً كبيراً من أسس الجمال في الصنعة الشعرية عند الشعراء الصينيين، حتى امتد أثـــره إلى النثر الفني فيما يعرف عندهم ( ون – شانج ) Wun – chang أو الكتابة اللطيفة التـــي تعد نثراً رغم كتابتها سطراً سطراً في صورة الشعر (٣) .

كما صار التوازي سمة مميزة للأنماط الفيتنامية شعراً ونثراً وأصـــبح البنـــاء المتـــوازي يحتوي على جملتين تمضيان معاً كجوادين في مقدمة عربة؛ لأن طبيعة التوازي تكمـــن فـــي البنى والمحتوى معاً . وقد شاع هذا النمط من التعبير – التوازي – بين الشعوب ، فدرســـت

---

1 - Nweman , L . I . , " Parallelism in Amos , " studies in bibies Pparallelism , Part I , (1918),pp.57- 135 .

٢- عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ١٩٩٩م، ص١٠ .

3 - Davis , J. F. , " on the Poetry of Chinese " , Transactions of the Royal Asiatic Ssciety of Great Britain and Ireland , vol . 2 , (1830) , pp. 414-15

أثار من إقليم الباسيفيكي ( وأنشودة الخلق في هاواي ) . Hawaiian Creation chont التي كتبها وترجمها (بيكويث ) Beckwith ، كما أعد الباحث الفرنسي (ل. بيرثي ) L. berthe مجموعة من الشعر المتوازي عند البوناك المتحدثين بالبوبانية من تيمور ، بينما درس (سانكوف ) Sanckoff الشعر المتوازي لشعب البوانج من بأبوا في غيفيا الجديدة ، وغير ذلك فهناك الكثير من دراسات التوازي في شعر شعوب كثيرة ، ولكنها دراسات في غير العربية وشعرها – وذلك مثل الدراسات التي قامت حول الأدب الفنلندي حيث أوضحت هذه الدراسات أن (الكاليفالا ) Caleval هي أقوى الأمثلة على شعر التوازي بعد العهد القديم [1].

وأما في مجال الدراسات العربية فيمكن اعتبار الكثير من الأنساق والمظاهر التي تناولها محمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص" في باب التشاكل([2])، والتي رصدها عبد السلام المسدي في بحثه الموسوم بـ"في جدول الحداثة الشعرية: نموذج المفاصل " تحت عنوان " الفاصل " و"التمفصل " مما يندرج تحت باب التوازي[3].

كما يمكن اعتبار دراسة الشاعرة العراقية نازك الملائكة لظاهرة التكرار في الشعر في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" مما ينضوي تحت باب التوازي[4]. وإننا نجد كثيراً من دراساتنا النقدية المعاصرة قد تناولت جوانب هامة من نسق التوازي تحت باب التكرار.

---

1 - Fox ," The comparative study of Parallelism" , PP. 63 – 68 . Jackson , op cit., pp403- 405 .

٢ – محمد مفتاح ،: تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص " ، ص.٢٣ .

٣ – عبد السلام المسدي ، " في جدول الحداثة الشعرية – نموذج المفاصل " ، مجلة الأقلام ، العدد ١ ، ١٩٨٦، بغداد ، ص٥٧–٦٧ .

٤ – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ، الطبعة ٢ ، ١٩٦٥م ، ص٢٣٠ – ٢٥٨ .

وقد أفاد عدد من الباحثين المحدثين من معطيات موروثنا البلاغي والنقدي في دراسة الكثير من أنساق التوازي وعلى مستويات متعددة: كالمستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي، والبلاغي، والتركيبي.

فعلى المستوى الفونولوجي (الصوتي ) يمكن أن ندرس ظواهر عدة: كالتجنيس، والإيقاع والوزن، والتكرار بشتى صوره في البيت الواحد أو في القصيدة كاملة ، وعلى المستوى المورفولوجي (الصرفي ) يمكننا دراسة التشابه في البناء الصرفي للكلمات ومدى مساهمتها في خلق أنساق التوازي المختلفة، وعلى المستوى (النحوي) يمكننا ملاحظة مواقع الكلمات ضمن أنساق الجمل الأساسية والتحويلية وتحديد أشكال" الانزياح " أو " العدول " في النسق اللغوي الأساسي، وعلى المستوى (البلاغي) يمكننا ملاحظة الكثير من المظاهر الجمالية والأدائية: كالتشبيه والاستعارة والمساواة والمشاكلة والمقابلة والترصيع وما إلى ذلك،وأما على المستوى (الدلالي) فيمكننا ملاحظة دراسة الانسجام والتباين في المعنى، وفحص ما يسمى بـ"إيقاع الفكرة " والكشف عن رؤيا الشاعر والخلفية السوسيولوجية للقصيدة بشكل عام .

ومن النقاد العرب الذين درسوا ظاهرة التوازي على أحد هذه المستويات محمد العمري في دراسته المعنونة بـ" البنية الصوتية "، حيث أوضح أن " دراسة الموازنات لا تتم خارج أسئلة العروض الذي هو فضاؤها، وأسئلة الأداء المؤوِّل لها، حيث يجد الدارس نفسه في موقع القارئ المحاور لمؤشرات النص المتكهن بمقاصد المؤلف . ويتم ذلك كله في إطار حوار بين الصوت والدلالة : بين الانسجام الصوتي والاختلاف الدلالي من جهة ، وبين التفصيل الدلالي والتقطيع النظمي من جهة ثانية ، فالتوازن هو في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الأدلة . وهو التعريف الذي أعطاه القدماء للتجنيس" [1] .

---

١ – محمد العمري ، الموازنات الصوتية ، دار النشر أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠١م ، ص١١

ويقول العمري " لا بد لدارس الموازنات في الشعر من مراعاة الموضوعات التي يتناولها الشعراء، فمن الأغراض ما يقتضي نوعاً توازنياً معيناً، أو يناسبه مناسبة تجعل الشعراء أميل إليه. وأشار إلى أن ظاهرة التوازي كثيرة في الشعر الذي يختلط فيه البكاء والتأبين كبعض هاشميات الكميت ومراثي الخنساء " [1]، ومثل على ذلك بميمية للكميت التي تقوم أساساً على توازن الصيغ صرفياً وتقطيعياً ، وتوازي التراكيب ، مع دعم ذلك كله بالترديد والاشتقاق .

ومنهم موسى ربابعة في بحثه الموسوم بـ" هندسة القصيدة :قراءة في ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء "، حيث أشار إلى أنساق التوازي في قصيدة الخنساء، التي تتمثل فيها الأشكال البلاغية التي تكون عناصر البيت الشعري التركيبية والصوتية بشكل متناسب ومتساوق إلى حد بعيد. فهناك تماثلات وتقابلات تعمق هندسة البيت الشعري ، وربما تمتد هذه العناصر لتشمل أكثر من بيت أو تتوسع لتشمل أكثر من مقطع في القصيدة[2] .

ومنهم محمد مفتاح في دراسته لـ " الشعرية في شعر الشابي"، إذ يرى أن ظاهرة التوازي تتضح بصورة جلية عند الشابي الذي ينتمي إلى المدرسة الرومانسية ويقول" إن شعر الشابي هو شعر التوازي بامتياز ، ولا نقصد التوازي بمعناه المجرد فحسب فذلك من تحصيل الحاصل ، ولكننا نعني التوازي الظاهر الذي يقع على سطح القصيدة والذي يسمعه القارئ

---

١ - المرجع السابق، ص ٢٤٦ .

٢ - موسى ربابعة ، قراءة النص الشعري الجاهلي( ظاهره التوازي في قصيده للخنساء ) ، ط١، مؤسسة حمادة، إربد، ١٩٩٨.ص١٣٠ .

العادي ويراه. ولذلك اعتبرناه خاصة مهيمنة في شعر الرجل جديرة بأن ترصد ويفصل القول فيها لأنها من بين الخصائص الأساسية للخطاب الشعري الشابي"[١] .

ومنهم كذلك محمود سليمان الجعيدي الذي تناول ظاهرة التوازي عند الشاعر الشابي وفق المستوى التركيبي أو النحوي في دراسته الموسومة بـ"الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي دراسة نحوية دلالية"[٢] ، وهي دراسة تهدف بشكل رئيس إلى تحليل ظاهرة الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي تحليلاً لغوياً موضوعياً؛ للكشف عما يتيحه النص الأدبي من أسرار أدبية استناداً إلى أسس لغوية موضوعية، وخلص إلى أن ظاهرة الجمل المتوازية ظاهرة أصيلة في تراثنا العربي القديم قرآناً وحديثاً وشعراً ونثراً، وأن نقادنا وبلاغيينا القدماء كانوا على وعي كبير بها، وهذا ما يشير إلى أصالة فكرهم اللغوي وتميزهم.

وأكد من خلال دراسته أن هذه الظاهرة موجودة بشكل ملحوظ وبنسبة عالية في ديوان أبي القاسم الشابي، وهو ما يشير إلى وعيه بها، وإلحاحه عليها في كثير من قصائده. وأنها موجودة في جميع أنواع الجمل التي يستخدمها سواء أكانت اسمية أم فعلية أم شرطية أو كانت جملة خبرية أو إنشائية، وهذا يدل على مقدرة الشاعر على سبك الجمل والعبارات.

ومنهم أيضاً سالم عباس خدادة فقد درس ظاهرة التوازي في شعر عبد الله البردوني، حيث يقول" كانت الموسيقى، وستبقى، عنصراً جوهرياً في بنية الشعر، والشعراء الكبار أشد

---

١- محمد مفتاح ، دورة أبي القاسم الشابي( الشعرية في شعر الشابي) ، أحداث الندوة ووقائعها ، جائزة عبدالعزيز سعود البابطين ،الكويت . عام ١٩٩٦م ص٥٤ .

٢ - محمود سليمان الجعيدي" الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي، مجلة كلية الآداب – جامعة المنصورة، عدد ٣٢ ، ٢٠٠٣.

حرصاً على حضور الموسيقى المتميزة في شعرهم، والشاعر عبد الله البردوني هو أحد الشعراء البارزين الذين منحوا الشعر عطاءً ، .. وإذا ما تجاوزنا هذه المقولات العامة إلى شيء من التخصيص الكاشف لأبعاد الموسيقى في شعر البردوني، فإننا سنلحظ أمراً مهماً هو التكرار ، التكرار بشتى صوره، تكرار الحروف، وتكرار الكلمات، وتكرار التراكيب على نحو يحدث ضربا من ضروب التوازي وضرباً من ضروب الإيقاع المتميز، وهو إيقاع يشتبك مع العناصر الأخرى في التجربة الشعرية فيمنحها الشعرية التي تليق بشاعر كبير مثل البردوني"[1].

▪ **مصطلح التوازي:**

لم تذكر كتب النقد والبلاغة العربية القديمة مفهوم التوازي بنصه وحرفه ، ولكن هناك أشكالاً بلاغية كثيرة يمكن أن تندرج تحته كما سنبين، والمعنى اللغوي للمصطلح مشتق من الفعل الثلاثي (وزي): وَزَى الشيء يزّي: اجتمع وتقبَّض. واستوزى الشيء: انتصب. والموازاة: المقابلة والمواجهة قال، والأصل فيه الهمزة يقال آزيته إذا حاذيته؛ قال الجوهري: ولا تقلْ وازيته، وغيره أجازه على تخفيف الهمزة وقلبها[2] .

---

١ – سالم عباس خدادة" التوازي في شعر عبد الله البردوني" مجلة الكويت عدد٢٢٧ .
http://www.ibb7.com/vb/showthread.php?t=15511

٢- ا بن منظور،لسان العرب ، دار النشر– دار صادر، بيروت ، الطبعة الأولى ، مادة (وزي).

وتشير معاجم الأدب الأجنبية أن للتوازي معنيين، أحدهما لغوي ويقصد به المحاذاة أو المجاراة gleichlaufend ، والآخر اصطلاحي وهو عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية parallelismu [١].

وأما المعنى الاصطلاحي للتوازي فقد حدده "فوكس جيمس"Fox James بقولـه " إنـه عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقـة الكلمـات ، أو العبـارات القائمة على الإزدواج الفني وترتبط ببعضها وتسـمى عندئـذ بالمتطابقـة أو المتعادلـة أو المتوازية، سواء أكان ذلك في الشعر أم النثر ، خاصة المعروف بالنثر المقفـى ، أو الشـعر الفني ، ويوجد بشكل واضح في الشعر ، فينشأ بين مقطع شعري وآخر ، أو بيـت شـعري وآخر "[٢] .

فمثلاً عندما يلقي المتكلم جملة ما ، ثم يتبعها بجملة أخرى متصلة بها أو مترتبة عليهـا سواء كانت مضادة لها في المعنى ، أو مشابهة لها في الشكل النحوي ، ينشأ عن ذلـك مـا يعرف بالتوازي ، أي أن الكلمات والعبارات والمعاني ، ترتبط ببعضها في العبارة المتطابقة بنوع من أنواع الترابط بالتضاد أو خلافه [٣]. ويتضح مما سبق أن للتوازي مظهرين :

أ- مظهر ملازم للغة الشعرية حيث إن الأساس في جوهر البراعة الشـعرية يتـألف مـن منظومة متكررة من المقاطع المتوازية ، وبذلك يعتبر التوازي بهذا المعنى امتداداً لمبـدأ

---

١ - موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي: هندسة القصيدة : ظاهرة التوازي في قصيدة الخنسـاء، ص١٢٧.

2 -Fox , James , J,"Roman Jakobson and the comparative study of Parallelism,"ToHonr Roman Jackson's seventieth birthday .pp.60-61.Mouton ,1970.

٣ - عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي .ص٦

ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللفظ . وللناحية الإعرابية ، والدلالية للتعبير، ومن ثم تعتبر اللغة الشعرية هي أكثر الأنماط والأشكال وضوحا للتقابل والتوازي.

ب-مظهر يشير إلى ألوان من التقابل كوسيلة دقيقة منسجمة وسائدة للتعبير في اللغة الشعرية، وبذا يصير التوازي مبدأ من مبادئ الفنية ، خاصة عندما تكون بعض المقابلات المتوازية سلسلة لفظية متتابعة ، فيكون لها الأفضلية في التعبير[1]. وهو ما أشار إليه ج.م.هوبكنز G.M.Hopkins بأنه تماثلات فنية معروفة ، خاصة في الشعر اليهودي [2]، وهو عبارة عن "سطور متلاحقة تعرف الصلة بينها بالترديد لفقرة منها ، أو بتفصيل عبارة مجملة تذكر في السطر الأول وتشرحها السطور التالية ، وبالاستجابة بين الشطر والجواب وبين الصلة والموصول لتعليق المعنى المنتظر على نحو يشبه تعليق السمع بانتظار القافية [3].

ويرى محمد مفتاح أن المعاجم اللغوية والمصطلحية والتاريخية للأدب تختلف في تعريفها للتوازي، وفي تحديد خصائصه ، ولكنها تكاد تتفق على أنه[4]:

- التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية.
- التوالي الزمني الذي يؤدي إليه توالي سلسلة اللغة المتطابقة أو المتشابهة .
- يشمل العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية ، وأشكال الكتابة وكيفية استغلال الفضاء .
- يفرض عادة أن الطرفين متعادلان في الأهمية .

---

1 - Jakobson, R" Grmmaticai Parallelism and its Russian Facer,".p.399 .

2 - Fox ,op. cit.,p:60

٣- .عباس محمود العقاد ، اللغة الشاعرة ، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، مكتبة الغريب ، القاهرة ص٣٢

٤- محمد مفتاح ، دورة أبي القاسم الشابي( الشعرية في شعر الشابي) ،ص٥٢-٥٣

- والتوازي أنواع إذ يكون أحياناً مترادفاً بحيث يعيد الجزء الثاني الجزء الأول في تعـابير أخرى ، ويكون أحياناً متضاداً ، بحيث يضاد الجزء الثاني الجزء الأول، ويكون أحياناً توليفاً بحيث يحدد الجزء الثاني الجزء الأول .

- سمة أساسية في الأشعار العالمية.

- مجال اهتمام الدراسات الشعرية المعاصرة .

وقد احتل التوازي والتعادل موضعاً هاما في كتب البلاغة العربية. ولعل جنس " التكرير " في "المنزع البديع " للسجلماسي يلخص بعض ما تفرق في كتب البلاغيين العرب السـابقين.[1] وما ورد في هذا الكتاب من مادة ومصطلحات يمهد السبيل لدراسة التوازي في الأدب العربي دراسة علمية ، وما دام الهدف من هذه الدراسة هو إبراز عنصر التوازي في الشعر فسنكتفي بالإشارة فقط إلى تعريف جنس " المعادلة " ، أو جنس" المناسبة" لنوازن بينها وبين مـا ورد في المعاجم الأجنبيـة المختصصـة وغيـر المختصصـة. فقـد قسـم " المعادلـة " إلـى جنسين:"الترصيع" و"الموازنة ". أما الترصيع فهو "إعادة اللفظ الواحد بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو منهما متفق النهاية بحرف واحد " [2] وأما الموازنة فهي "إعادة اللفظ بالنوع في موضعين من القول فصاعداً هو فيهما مختلف النهاية بحرفين متبادلين" [3].

وقد علق على التعريفين السابقين بما يلي :

---

١ - السجلماسي ، أبو محمد القاسم الأنصاري: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠، ص٤٧٦ .

٢ - نفسه ، ص ٥٠٩ .

٣ - نفسه ، ص ٥١٤ .

- "وذلك أن تصير الأجزاء وألفاظها متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخى في كل جزءين منهما أن يكون مقطعهما واحداً "[1].
- "وذلك أن تصير أجزاء القول متناسبة الوضع متقاسمة النظم معتدلة الوزن متوخى في كل جزء منهما أن يكون بزنة الآخر "[2].

وقد حدد جنس المناسبة بقوله "ترتيب القول في جزءين فصاعداً ، كل جزء منهما مضاف إلى الآخر منسوب إليه بجهة ما من الجهات الإضافية ونحو ما من أنحاء النسبة "[3].

يتضح مما سبق أن تعريفات السجلماسي تشترك مع التعريفات الأجنبية للتوازي في أنها:

- إعادة اللفظ أو تكراره .
- التوازي بين الأقوال .
- التوازي شامل لكل مستويات التعبير .
- التوازي أنواع .

كما يتضح أن الدراسات الأجنبية الحديثة حصرت مفهوم التوازي في الخطاب الشعري ، أما كتب في البلاغة العربية فقد بدت ظاهرة التوازي فيها أكثر اتساعاً لتشمل الخطاب الشعري والنثري، وهذا واضح من خلال تعريفات البلاغيين وأمثلتهم، فهم يفترضون أن كل تعبير لغوي يفوق الجملة يكون محتوياً على ضرب من ضروب التوازي لا فرق في ذلك بين شعر ونثر. وقد يرد اعتراض مبدئي على هذه الفرضية ، وهي أن جعل المفهوم كلياً يفقده إجرائيته ولا يجعله أداة تميز بين الشعر والنثر.

---

١ - السابق ، ص ٥١٤ .

٢ -نفسه ، ص ٥١٤ .

٣- نفسه ،ص ٥١٨ .

ويمكن دفع هذا الاعتراض بالقول إن الشعر تعبير لغوي، فهو يشترك مع كـل تعبيـر لغوي في آليات تكوينه وتنظيمه ؛ لهذا فإن الأمر يتأسس على إبراز خاصية التـوازي فـي الشعر على درجة وجودها فيه، فهي من حيث المبدأ موجودة في التعبير اللغوي مهمـا كـان جنسه ونوعه وصنفه ، ولكن درجة تجلياتها تختلف باختلاف الجـنس والنـوع، وبـاختلاف الأهداف التي يقصدها الشاعر والتقاليد الفنية والفلسفية التي تحكمه . فقد تختلف درجة التوازي في الشعر الرومانسي عنها في الشعر القديم ، وتختلف في الشعر المعاصر القائم على التفعيلة أو على السطر عنها في الشعر الرومانسي.

وهذا يعني " أن انتماء الشعر إلى مدرسة فنية معينة يفرض إضافة مفاهيم أو حذفها حتى يكون التنظير ملائماً للمادة الموصوفة؛ وهكذا فإن الشعر القديم الذي كـان يصـاغ خطابـاً – غالباً – في أبيات مستقلة التركيب بعضها عن بعض يتطلّـب مفـاهيم معينـة لوصـفه ، وسيضاف إلى هذه المفاهيم مفاهيم أخرى لوصف الشعر الحديث، وإن كـان عموديـاً لأن التضمين بين أبياته يرد بكثرة ، وقد توضع مفاهيم كثيرة يمكن أن تجري بعضـها لوصـف الشعر القديم والحديث العموديين، ويبقى بعضها مهملاً بدون توظيف أو يوظف فـي الشـعر المعاصر أو يوظف ما أهمل في القصائد الشعرية الأخرى"[١] .

ويوضح "جاكبسون " Jakobson مفهومه للتعادل أو للتوازي بقوله " كل مقطـع فـي الشعر له علاقة توازن مع المقاطع الأخرى في نفس المتتالية ، وكل نبر يفتـرض أن يكـون مساوياً لنبر كلمة أخرى ، كذلك فإن المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبـور ،

---

١ – محمد مفتاح ، دورة أبي القاسم الشابي ،ص٥٣-٥٤

والطويل عروضياً يساوي الطويل ،والقصير يساوي القصير ،وحدود الكلمة تساوي حدود الكلمة ، وغياب الحدود يساوي غياب الحدود ، وغياب الوقف يساوي غياب الوقف"[1] .

وقد اهتم جاكبسون Jakobson بالتوازي من خلال الوظيفة الشعرية ، فبالرغم من أن النص يتضمن عناصر كثيرة إلا أن الشاعرية أبرز سماته. ويعتقد جاكبسون" أن النص الأدبي ينشأ حسياً مثل نشوء أي نص لغوي مرتكزاً على عنصري الاختيار والتأليف ، فاختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف ، وأما بناء التآلف فإنه يقوم على التجاور . ويرى إن الوظيفة الشعرية تقوم بإسقاط مدا التعادل في محور الاختيار على محور التآلف[2] .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصطلح" التوازي " ليس من المصطلحات البنيوية أصلا ، وإن كانت قد أخذت به ، وطورته وبشكل خاص على يدي جاكبسون ، ويكفي أن نذكر موقف جاكبسون الذي يرى أن البناء الشعري في مختلف مستوياته يستند إلى مبدأ عام هو التوازي ، ويعترف بأنه قد استوحى هذا المبدأ من (هوبكنز ). وهو يرى أن اللغة الأدبية تخضع لهذا المبدأ ، كما تتولد منه مختلف المقابلات التوزيعية وتنشأ الكثير من العلاقات على المستوى الفني والدلالي ، بل إن جاكبسون يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يرى في التشابيه والاستعارات والمقارنات والموازنات وحتى القافية انعكاساً لهذا المبدأ . ويبين جاكبسون أن

---

١ – رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ١٩٨٨م ص٣٣ .

٢ – المصدر نفسه ، ص٣٣

خاصية التوازي تمثل منزعاً طبيعياً ينزع إليه الشعر عامة، وهو ما يتضح في النصوص الفنية غير الواعية، كالفولكلور الذي تتجلى فيه باطراد هذه الظاهرة الفنية "[1].

فقد عرف هذا النسق في الكتابات النقدية البلاغية العربية القديمة ولكن تحت عناوين وأبواب مغايرة كالمساواة والطباق والجناس والموازنة والتكرار والتناسب والمقابلة والمشاكلة ، كما درسها النقد العربي تحت أبواب النظم وثنائية اللفظ والمعنى ورد العجز على الصدر[2].

ولا يتوقف الأمر في التوازي عند حدود الصوت والإيقاع فحسب ، وإنما يتعداه ليشمل المستوى الصوتي ، والمستوى النحوي ، والمستوى التركيبي ، والمستوى المعجمي وغيرها. يقول جاكبسون" هناك نسق من التناسبات على مستوى تنظيم الأشكال النحوية وترتيباتها ، وفي مستوى تنظيم الأصوات والهياكل التطريزية ،وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحاً وكبيراً في الآن نفسه ، إن القالب الكامل يكشف بوضوح عن تنوعات الأشكال والدلالات الصوتية والنحوية والمعجمية "[3] .

ومن هنا يتضح أن التوازي يشمل مستويات متعددة من مثل : البنى التركيبية ، والصيغ والمقولات النحوية ، وتأليف التشكلات الصوتية ، والأشكال التطريزية[4]. وهذه هي المستويات التي ستعتمد الدراسة التطبيقية على إظهارها والكشف عن تجلياتها ووظائفها ضمن السياق الذي ترد فيه.

---

١ – انظر: عبد الرازق الورتاني ،مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون ،مجلة القلم –التونسية ،العدد١٠/١٩٧٧ ص١٦-١٧

٢- نفسه، ص١١-١٢

٣ – جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص١٠٦ ، وانظر للمؤلف نفسه أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب ،ص١٠٥ .

٤ – موسى ربابعة ، قراءة النص الشعري الجاهلي( ظاهره التوازي في قصيده للخنساء) ،ص١٢٩ .

يتضح من خلال ما سبق أن ظاهرة التوازي إحدى ظواهر التعبير في اللغة العربية، ولقد كان القدماء من نقاد وبلاغيين على وعي تام بمفهومها، وإن اختلفوا في مصطلحاتهم الدالة عليها، فعرضوا لنماذج كثيرة من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والنثر تبرز فيها ظاهرة التوازي في تناولهم لبعض المصطلحات النقدية و البلاغية [1]، وهم يزاوجون بين نماذج تلحظ فيها الظاهرة وأخرى لا تلحظ فيها ، وهو ما يشير ضمناً إلى أنهم يقصدون بهذه المصطلحات ظاهرة الجمل المتوازية.

وأكثر المصطلحات التي وردت لدى نقادنا وبلاغيينا القدامى متفقة مع ما نقصده بالجمل المتوازية مصطلح(اتساق البناء ، الذي أورده قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، ومثل له بقول الرسول الكريم -صلى الله عليه وسلم- لجرير بن عبد الله البجلي "خير الماء الشبم، وخير المال الغنم، وخير المرعى الأراك والسلم، إذا سقط كان لجينا، وإذا يبس كان درينا، وإذا أكل كان لبينا"[2].

---

١ - ينظر على سبيل المثال : تناول قدامه بن جعفر (ت٣٣٧هـ) لمصطلحات : ( صحة المقابلة ،وصحة التفسير ، وصحة المساواة ):نقد الشعر ، تحقيق :محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص ١٤١، ١٤٣، ١٥١ وتناول أبو هلال العسكري ( ٣٩٥هـ) لمصطلح: (المقابلة) الصناعتين: الكتابة، والشعر، حققه وضبط نصه: مفيد قمحية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨١م، ص ٣٧١، وتناول أسامة بن منقذ، (ت٥٢٨هـ)، لمصطلحي: (التقسيم، والتجزئة) البديع في نقد الشعر، تحقيق :أحمد أحمد بدوي وآخرين، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، القاهرة، ١٩٦٠م، ص ١٢٨-١٢٩، وتناول أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، (ت ٦٢٦هـ)، لمصطلحات: (التفريق، والتقسيم، والجمع مع التفريق): مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٣م، ص ٤٢٥-٤٢٦، وتناول الخطيب القزويني، (ت ٧٣٩هـ)، لمصطلحات: (المطابقة، والمقابلة، والتقسيم) : الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح :محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠م، ص ٤٧٧، ٤٨٥، ٥٠٦.

١- ينظر: قدامه بن جعفر: جواهر الألفاظ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٣٢م، ص.٣

ومصطلح: (التشطير) الذي أورده أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ)، وقد عرفه بقوله: "هو أن يتوازن المصراعان أو الجزءان، وتتعادل أقسامهما، مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه" ومثل له شعراً بقول المتنبي:

**أحاولت إرشادي فعقلي مرشدي * أو استمت تأديبي فدهري مؤدبي**

ونثراً بقول بعضهم "من عتب على الزمان طالت معتبته، ومن رضي عن الزمان طابت معيشته"[1].

كما ورد مصطلح (التشطير) عند أسامة بن منقذ (ت ٥٤٠ هـ)، ولم يفرق بينه وبين مصطلح (المقابلة)، بل جمعهما في باب واحد، وعرفهما بقوله "اعلم أن المقابلة والتشطير هو أن يقابل مصراع البيت الأول كلمات المصراع الثاني" ومثل لهما بقول البحتري[2]:

**وباسط خير فيكم بيمينه * وقابض شر عنكم بشماله**

وعرّف أبو يعقوب السكاكي (ت ٦٢٦ هـ) مصطلح (المقابلة) تعريفاً قريباً مما نحن بإزائه، على مستوى البنية، إذ يقول "هي أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما، ثم إذا اشترطت هنا شرطاً شرطت هناك ضده[3]. ومثل لها بقوله تعالى{ فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَٱتَّقَىٰ ﴿٥﴾ وَصَدَّقَ بِٱلْحُسْنَىٰ ﴿٦﴾ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْيُسْرَىٰ ﴿٧﴾ وَأَمَّا مَنۢ بَخِلَ وَٱسْتَغْنَىٰ ﴿٨﴾ وَكَذَّبَ بِٱلْحُسْنَىٰ ﴿٩﴾ فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْعُسْرَىٰ ﴿١٠﴾ [4]}.

---

٢- أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة، والشعر، ص ٤٦٣-٤٦٤.

١- أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص ١٢٨.

٢ -أبو يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، ص ٤٢٣.

٤ - سورة الليل آية ٥ - ١٠ .

وأطلق ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٤٥ هـ)، على هذه الظاهرة مصطلح: (المماثلة) وعرفها بقوله: "هي أن تتماثل ألفاظ الكلام، أو بعضها، في الزنة دون التقفية[1]، ومثل لها بقوله تعالى "{وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ * وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ} .

وأطلق القزويني، (ت ٧٣٩ هـ)، عليها مصطلح: (الموازنة)، وعرفها بقوله" هي أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية[2]، ومثل لها بقوله تعالى "{ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ﴿١٥﴾ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ ﴿١٦﴾ [3]}، وفرق بينها

وبين المماثلة بقوله: "فإذا كان في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن خص باسم المماثلة[4]، ومثل لها بقوله تعالى:{وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ * وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ}، وقول أبي تمام:

**مها الوحشي إلا أن هاتا أوانس      قنا الخطي إلا أن تلك ذوابل**

وقول البحتري:

**فأحجم لما لم يجد فيك مطمعا      وأقدم لما لم يجد عنك مهربا**

ويلحظ، مما سبق أن النقاد والبلاغيين القدامى كانوا على وعي تام بوجود ظاهرة الجمل المتوازية، في أنماط التعبير المختلفة في اللغة العربية، شعراً ونثراً، وكانوا على وعي أيضاً بأن هذه الظاهرة ليست ظاهرة تسير في النمط المألوف لأنماط التعبير في اللغة، وإنما تدخل

---

٤- ابن أبي الإصبع المصري، (ت ٦٥٤ هـ)، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٢٩٧، وبديع القرآن، تحقيق الدكتور حفني محمد شرف، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٧م، ص ١٠٧.

١- القزويني، الأيضاح في علوم البلاغة، ص ٥٢٢.

٣ - سورة الغاشية آية ١٥ - ١٦ .

٣- القزويني، الأيضاح في علوم البلاغة ، ص.٥٢٢

في نطاق الأنماط غير التقليدية، أو الأنماط الأدبية، أو ما يمكن أن يسمى بالأنماط الانحرافية أو الانزياحية، ومن ثم جاء تحليلهم لها مقترنا بتحليل كثيــر مــن الظــواهر الانحرافيــة أو الانزياحية في اللغة العربية، وإن كان للقدماء فضل السبق إلى رصد هذه الظــاهرة والتنبيــه عليها فإن تحليلهم لها لم يتعد حدود الشاهد الواحد، أو البيت الواحد، ولم يتخط ذلك إلى حدود النص، وهو ما التفت إليه علم اللغة الحديث في إطار ما عُرف حديثا باســم: (علــم اللغــة النصي)، أو(علم لغة النص).

لقد عُرِفَ مصطلح: (الجمل المتوازية، أو المباني المتوازية، أو توازي المباني) في إطار ما يسمى بــ (بعلــم اللغة النصي) (Text linguistics)، وهو العلم الذي يقوم على "فكرة أن النص يعد الموضوع الرئيسي في التحليل والوصف اللغوي[1]، وبناء على ذلك فــإن مهمتــه الأساسية تنحصر في: "وصف العلاقات الداخلية والخارجيــة للأبنيــة النصــية بمســتوياتها المختلفة"[2].

وأوضح عبد الواحد الشيخ في دراسة له أقسام البديع في ضوء دراسات التوازي، وأكــد أن التوازي يؤدي دوراً هاماً في أقسامه على مستوى اللفظة المفردة، وعلى مستوى التركيب اللغوي ككل[3]. وكانت الدراسة كالتالي :

أولاً : المحسنات الصوتية اللفظية:

وهي قائمة على الناحية الصوتية التقطيعية ،فهي تقوم بتوظيف الصوت ، وصولاً إلــى بناء فني، وهذا ما نلحظه في هذا النوع من المحسنات الشعرية ، من حيث أنهــا مــن أهــم

---

١- برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، علم اللغة النصي، ترجمة: محمــود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص ١٨٤..

٢- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العــــدد (١٦٤)، أغسطس ١٩٩٢م، ص ٢٤٧

٣ - عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، ص٣٦-٥٣ .

الأنماط التعبيرية لأنها بجانب التحسين في اللفظ والمعنى تؤدي المعنى بشكل فني منسق، ومن هنا فإن علم البديع بمحسناته تلك اعتبر نوعاً من أنواع الفن التشكيلي، فالفنان والشاعر في هذا النوع من الفن يقوم كلاهما بوضع الخطوط الأساسية لعمله، ويحدد ملامحه، ويناسق بين ألوانه وأنغامه في سيميترية دقيقة منسجمة ، ثم يصوغه بعد ذلك عملاً فنياً متكاملاً، وهذا ما نلحظه في الجناس، والترصيع، والتكرار، والتسميط ، والتصريع ، والسجع ولزوم ما لا يلزم على سبيل المثال لا الحصر .

**ثانياً:**محسنات الإيقاع الجمالي:

إذا كانت المحسنات البديعية السابقة قائمة على اللفظ المفرد ومدى توظيفه للصوت ، وتوازيه مع غيره وتكوين مقطوعة موسيقية منسجمة من البناء ككل . فإن هذا النمط من المحسنات قائم على مهمة تقسيم الجمل في البيت أو القصيدة بأكملها ثم ملاحظة التوازن والتوازي بينهما في المقام وملاحظة التناغم الموسيقي الناتج عن التوافق الصوتي المنبعث من هذا التقسيم . وله أنواع كثيرة ، نذكر منها :التسهيم ، ورد الصدر على العجز والأرصاد .

تقوم المحسنات القائمة على التقسيم الجملي بدور بارز في إثراء هذا النوع من المحسنات وتبينه؛ لأن التحسين فيها من تقسيم الجمل على هذا النحو ثم الوقفات المنتظمة . كما أن سمة الإيحاء فيه غالبة فعجز البيت يمكن معرفته من سماع صدره عن طريق استقراء أو استنتاج المعنى ولذا امتدحه القدماء. يقول أبو هلال العسكري "وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه، ومعانيه، وألفاظه. فتراه سلساً في النظام، جارياً على اللسان، لا يتنافى ولا يتنافر، وكأنه سبيكة مفرغة، أو وشي منمنم، أو عقد منظم من جوهر متشاكل، متمكن القوافي

غير قلقة، وثابتة غير مرجة ألفاظه متطابقة ، وقوافيه متوافقة ، ومعانيه متعادلة ، وكل شيء منه موضوع في موضعه، وواقع في موقعه "[1].

ويبدو أن محسنات الإيقاع الجمالي قائمة على التوازي في بناء الجملة، حيث إن البنية التكوينية للجملة أساسها التساوي والتوازي ، كما أن هذا التساوي أو التوازي يظهر بشكل واضح بين عناصر الجملة التامة، فالمعاني متساوية مع المعاني، وكذلك الألفاظ في شكل قياسي منتظم؛ لأن هذه الإجراءات صيغت على نحو معين، وكأنها انعكاس لبعضها .

إذن التقسيم الثنائي المزدوج للجمل، والوقفات، وشيوع التوازن والتوازي بين الجمل ، واستواء أقسام البيت ، أو الفقرة النثرية من حيث الجمل وعناصرها ، وتكافؤ المعنى في هذا النوع من المحسنات أوجد نوعاً من الفنية الدقيقة في منظومة التوازي في البديع .

**ثالثاً:**محسنات الإيقاع الدلالي:

هذا النوع من المحسنات ذو صلة وثيقة بعلم الدلالة، والرابط بينهما هو المعنى، فعلم الدلالة هو" الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توفرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى "[2]، ويعنى بالبنية الدلالية للغة من حيث العلاقات الترابطية، وهذا يعني أن ثمة نوعين من علم الدلالة يتصلان ببعضهما اتصالاً وثيقاً، نوع يتعلق بالبنية التكوينية الدلالية ، وآخر يتعلق بمعنى هذه البنية [3] .

ومحسنات الإيقاع الدلالي قائمة على توظيف المعنى من حيث الإيقاع والتنغيم الصوتي والموسيقى الذي ينتج عن توزيع هذه المحسنات في الجملة الفنية شعراً ونثراً . معتمدة في

---

١ – أبو هلال العسكري ،الصناعتين ، الكتابة والشعر ص٤٢٥

٢ – أحمد مختار عمر ، علم الدلالة ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢م، ص٣٠ .

٣ – بالمر (ف.) : علم الدلالة ، ترجمة :مجيد عبد الحليم الماشطة ، نشر الجامعة المستنصرية ، بغداد ١٩٨٥م ، ص٣٧ .

ذلك على التقابل والتوازي المعنوي عن طريق التضاد بين الألفاظ والجمل ، وما ينتج عن ذلك من أخيلة وصور شعرية مصحوبة بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي والإيقاعي في الصياغة الشعرية فيكون التحسين تحسيناً في اللفظ والمعنى معاً .

وهذه المحسنات مبنية على التقابل الترادفي، والتقابل الأضدادي وأنواع هذه المحسنات كثيرة في علم البديع منها مثلاً : الطباق أو( التكافؤ ) والمقابلة والترديد والسلب والإيجاب ، فكلها تقوم بمهمة "(التقابل والتوازي المعنوي عن طريق التضاد بين الألفاظ والجمل "[1].

♦ علاقة التوازي بشعر الرثاء :

تقوم هذه الدراسة برصد ظاهرة التوازي في شعر الرثاء في العصرين الجاهلي والإسلامي حتى نهاية الأموي ؛ نظراً لتكرارها في هذا الغرض الشعري بكثرة،"فالرثاء"يرتبط بالنفس الإنسانية إرتباطاً يجعلها تتنبه إلى رؤية الشاعر اللماحة في قيمتها التعبيرية وصدقها الفني. فهو فن يوازي الواقع دون تزييف؛ وفوق هذا فهو يحمل التجربة المأساوية بصور مؤثرة وموحية"[2].

فشعر الرثاء إذاً يحوي من الفجيعة، وشدة القريحة التي يجدها المفجوع فيلجأ إلى الإكثار من التكرار ليتحقق توازياً نفسياً من غير أن يقصد؛ ولذا عدت ظاهرة التكرار" ميزة من ميزات الأسلوب الرثائي بجانب كونها ضرباً من الولولة والندب المثير. ويبدو أنها تنم

---

١ - محمد صالح الضالع ، علم الجمال الصوتي ، مقال في مجلة التوباد ، المجلد الثالث العدد الأول ابريل ١٩٩٠م ، ص١١٩ .

٢ - حسين جمعة، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد، دمشق، ط١، ١٩٩١، ص ٣٠.

على أساس أنها موروث طقسي قديم، وبجانب ذلك كله ترتبط ارتباطاً وثيقاً بظروف الشاعر النفسية "[1].

والمتأمل في شعر الرثاء يلحظ بنية التوازي جاءت على أنماط متعددة تشمل توازي الكلمة وتكرارها وتوازي الجمل وتكرارها، مما يعني خضوع البنية اللغوية لتأثيرات المعاناة، وما يلحقه فعل الفقد من آثار تصل التشكيل اللغوي للنص الشعري، فاللغة تكشف من خلال ألفاظ الشاعر وصياغته عن أعمق الحالات الوجدانية تفردا وخصوصية في رؤيته للموضوع، فالرثاء وسيلة للشاعر للتعبير عن مشاعره حيال الفقيد من الحزن والولعة والفجيعة والتعبير الصادق الناتج عن الجو النفسي الذي يعيش الشاعر تحت وطأته، فيحاول إحداث حالة حزن في نفس المتلقي تتطلب مشاركة وجدانية منه؛ ولذا يكثر شعراء الرثاء من أفعال البكاء.وعليه فإن الرثاء قاعدة مقررة وتقوم عليها الاستجابات المطلوبة أيا ما كانت تلك الاستجابات. فالشاعر حزين، والسامعون حزانى مثله ويحتاجون إلى ما يقرع آذانهم لتشب العاطفة الخامدة"[2].

---

١ – مصطفى الشورى، شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص ١٥١.

٢ –المرجع السابق، ص ١٥٣.

# الفصل الأول

# التوازي الأفقي

## ♦التوازي الأفقي :

ويقصد به التطابق التام في كل عناصر البناء للجمل المتوازيةعلى المستوى الأفقي، أي مستوى بناء البيت الواحد، ويكون ذلك بالتطابق التام بين كل شطرين يكونان بيتاً شعرياً واحداً أو أجزاءً منه .

وسنورد في هذا الفصل الأبيات الشعرية التي تتجلى فيها ظاهرة التوازي الأفقي سواء كان في شطري البيت أو شطر منه، ونشير إلى أنواع التوازي كما جاءت في كتب البلاغة العربية القديمة، فقد وردت بمفاهيم بلاغية متعددة تندرج تحت هذا المفهوم: كالمطابقة ، والمقابلة، ( التشطير)، والتصريع ، ورد العجز على الصدر ، وتكرار الصيغة ، وتشابه البدايات ، والتقسيم ، والترصيع ، والتطريز ، والمجاورة ، والتجنيس ( الاشتقاق ) ، والتكرار، تكرار النفي ، والعكس والتبديل. وكل هذه المصطلحات تحقق مفهوم التوازي الأفقي عن طريق التكرارات أو التواترات المتحققة في المستويات اللغوية والصرفية والتركيبية الدلالية ، اعتماداً على التكرار بجميع أشكاله بالدرجة الأولى .

### ١- المطابقة :

وعرفها قدامة بن جعفر الكاتب(ت٣٣٧هـ) فقال :" إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى "[١] وخالفه أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)يقول :"هي الجمع بين الشيء وضده في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة مثل

١ - أبو هلال العسكري: الصناعتين: الكتابة، والشعر، ص ٣٠٧.

الجمع بين البياض والسواد والليل والنهار والحر والبرد. وعرفها ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ)"مواجهة اللفظ بما يستحقه في الحكم "[١] .

وتحقق المطابقة في الأبيات والأشطر توازياً قوياً، وإن كان هناك اختلاف في المعنى، فإن هناك توافقاً في الأصوات، وآخر من الناحية الصرفية، حيث يقول عنترة في قتل لقيط بن زرارة أبو دختنوس[٢] :

**وما دانيْتُ شخْصَ الموْتِ إلاّ كما يدنو الشجاعُ من الجبان**

جاء التوازي بين الشطرين متمثلاً في كره الشاعر للموت؛ فهو في الشطر الأول يذكر بأنه لا يداني شخص الموت أي أنه لا يحبه، ويوضح ويؤكد ذلك بمثال في الشطر الثاني . يقول : " وما دانيت" بمعنى كرهت " ويدنو " بمعنى يقترب، فنرى بعداً معنوياً بين المفردتين كما جاء عند العسكري " وسمى الجنس الأول التكافؤ وأهل الصنعة يسمون النوع الذي سماه المطابقة التعطف. قال وهو أن يذكر اللفظ ثم يكرره والمعنى مختلف"[٣].

ويقول جرير في رثاء عبد العزيز بن الوليد[٤] :

**وَكُلُّ بَني الوَليدِ أسَرّ حُزْناً و كلُّ القومِ محتسبٌ صبورُ**

يتحقق التوازي بين الشطرين الأول والثاني حيث ذكر الشاعر في الشطر الأول أن " كل أهل الوليد حزنوا لفقده " ، وأكد هذا المعنى في الشطر الثاني بقوله "وكل القوم محتسب صبور"

---

١ – ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ): العمدة في محاسن الشعر ونقده ، شرح صلاح الدين الهواري ، دار مكتبة الهلال ، ١٩٩٦م ، ج٢ ، ص ٢٣ .

٢ – عنترة بن شداد: شرح ديوان عنترة بن شداد ، شرح وتعليق عباس إبراهيم، دار الفكر العربي ، بيروت، ١٩٩٤م، ص ١٤٣

٣ – أبو هلال العسكري : الصناعتين، ص٣٠٧

٤ – جرير: ديوان جرير ، اعتنى به حمدو طماس ، دار النشر دار المعرفة ، بيروت لبنان ، ٢٠٠٣م ، ص١٥٨ .

فكانت هذه الفجيعة أساساً نحو التوازي فيكاد تكرار حالة الحزن تجعل كل شطر قائماً بذاته يمكن الوقوف عليه، فكأن مواجهة الشطر الأول بما يستحقه دليل على تساوي الطرفين كما يقول جاكبسون " كل مقطع في الشعر له علاقة توازن مع المقاطع الأخرى في نفس المتتالية "[1] ، ولذلك فإن الشطر الأول يطابق الشطر الثاني ولكن من الناحية المعنوية التي يشترك فيها الشطران وهي " الحزن " ، فعكست هذه المطابقة توازياً ملحوظاً ، فقوله" كل بني الوليد " تتجاوب مع " كل القوم "، و "أسر حزناً " تطابق " محتسب صبور". فانقلاب حالة الفرح التي كان يعيشها بنو الوليد عندما كان عبد العزيز حياً إلى حالة الحزن، قد انعكست على القوم أيضاً ، فحالة بني الوليد تطابق حالة القوم ، فلا غرابة أن يحصل توازيٌ تام. وحقق التكرار الصوتي الذي كان في البدايات " وكل بني " و " كل القوم " نغمات معينة تتمازج مع بعضها وتحقق انسجاماً بين الأبيات ، فعندما تتوافر داخل النص الشعري أصوات ذات طبيعة فونولوجية واحدة ، فإنها تكسب النص تنغيماً خاصاً يسهم في خلق إيقاع موسيقي مميز متوازٍ.

ويقول في قصيدة لرثاء عقبة بن عمار[2]:

**أمْ منْ لبابٍ إذا ما اشتدَّ حاجبهُ　　　أم منْ لخصمٍ بعيدِ الشأْوِ خطَّارِ [3]**

يتحقق التوازي في البيت عن طريق شكوى الحال التي آل إليها القوم من بعد عقبة بن عمار، فلم يبقَ بعده أحد يفتح الأبواب التي عليها حراسة وحجاب، ولم يعد هناك من يواجهه بعد غياب عقبة، فقد تطابق الشطران في غاية واحدة هي إبراز محاسن الفقيد، وهذا ما أحدث

---

١ - جاكبسون: ، قضايا الشعرية ،ص٣٣ .

٢ - جرير: ديوان جرير ، ص ١٦٦.

٣ - الشأو : عظيم الهمة واندفاعها . الخطار : الطاعن بالرمح .

إيقاعاً دلالياً ، وتنغيماً صوتياً وموسيقياً من خلال قوله "أم من لسباب " التي تتجاوب مع " أم لخصم " فالتوزيع والتنسيق اللفظي والإيقاعي والمعنوي في صياغة هذا البيت يحقق توازياً صوتياً من خلال التماثل الصوتي الذي يقوم بدوره في تشكيل الوظيفة الشعرية ، فالنص الشعري ينبني في إطار سلسلة تماثلات وتشابهات ، فقد تعامل الشاعر مع الأصوات تعاملاً يجعله يستفيد من خصائصها السمعية ، في تشكيل تنغيمات صوتية ودلالية متناغمة .

وتقول الخنساء في رثاء أخيها صخر [١]:

فإنْ تَصبْرِ النّفسُ تَلقَ السّرورَ وإنْ تَجزَعِ النّفسُ أشقَى لها

جاء التطابق في هذا البيت على عدة صيغ فنجد " فإن تصبر " تتجاوب مع " إن تجزع " ،و" النفس " تطابق " النفس " ، " وتلقى السرور " تطابق " أشقى لها " ، وهذا التطابق التام بين أجزاء البيت جعل له نغمة موسيقية. كما أن تكرار صوت ( التاء ) الذي يتصدر الصيغ الفعلية " تصبر " و"تجزع" يشكل في البيت نسقاً خاصاً يحمل إرهاصاً بالحادث المفجع إما الصبر وإما الجزع .

وهناك أمثلة كثيرة على المطابقة في شعر الرثاء وردت في دواوين الشعراء [٢] .

---

١ - الخنساء تماضر بنت عمرو: ديوان الخنساء ، شرح وتقديم إسماعيل اليوسف ، دار النشر دار الكتاب العربي ، دمشق سوريا ، ١٩٨٠ م ، ص١٢٦.

٢ - ديوان جرير : ص ١٦٦.، عمر الأسعد ، ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ،دار النشر دار سبيل الرشاد ، بيروت ، ١٩٩٥م ، والجليلة ص ١٧١، ١٧٢.و عاتكة بنت زيد ص٢٠٧ . - ديوان المهلهل ، شرح وتحقيق أنطوان محسن القوال ، دار النشر دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٥م ، ص٨٣. ديوان الخنساء، ص٧٢. - ابتسام مرهون الصفار ، مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، دار النشر مطبعة الإرشاد، بغداد ١٩٦٨م ص ١٢٤، ١٢٥ .

٢- المقابلة ( التشطير ) :

وقد عرفها العسكري (ت٣٩٥هـ)بقوله " المقابلة إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة فأما ما كان منها في المعنى فهو مقابلة الفعل بالفعل "[١].

ويقول القزويني (ت٧٩٣هـ)" ودخل في المطابقة ما يخص باسم المقابلة "وعرفها بقوله هي " أن يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثم بما يقابلهما أو يقابلها على الترتيب والمراد بالتوافق خلاف التقابل "[٢]. ويقول أحمد مطلوب المطابقة " هي أن يؤتى بمعان يراد التوفيق بين بعضها البعض ،أو المخالفة فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصحة ، أو يشترط شرطاً ويعدد أحوالاً في أحد المعنيين فيأتي بمثل الذي شرطه وعدده وفيما يخالف بأضداد ذلك فيؤتى في الموافقة بموافقة ، وفي المضادة بمضادة " [٣].

يقول المهلهل في رثاء أخيه كليب[٤] :

وَقَدْ كنتُ أخَا لهوٍ فَأَصْبَحْتُ أخَا شُغُلِ

نجد المقابلة في هذا البيت واضحة بين الشطرين فقوله " وقد كنت " تقابل في الشطر الثاني " فأصبحت" وإن هذه المقابلة المتضادة تكشف التعارض بين ماضي الشاعر وحاضره فقوله " أخا لهوٍ " في الشطر الأول تقابل " أخا شغل " في الشطر الثاني، وهذا تضاد واضح

---

١ - أبو هلال العسكري : الصناعتين، ص٣٣٧.

٢ الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٣٢١,٣٢٢.

٣ - أحمد مطلوب ، فنون البلاغة البيان والبديع ، دار لبحوث العلمية للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٣٩٥هـ ص ٢٧٦

٤ - المهلهل: ديوان المهلهل ، شرح وتحقيق أنطوان محسن القوال ، دار النشر دار الجيل ، بيروت ، ١٩٩٥م ، ص٦٩.

بين اللهو والشغل/ الجد والهزل. فنجد التوازي التام بين الشطرين من الناحية المعنوية المتضادة.

ويلحظ أن الوزن المتطابق في البيت يؤدي دوراً أساسياً في البناء الشعري، ويحقق توازياً إيقاعياً واضحاً، هذا فضلاً عن دور التنوين الذي لحق أخر كل شطر " لهوٍ " و " شغلٍ " فكان له إيقاعه الصوتي المتوازي. مما يقوي المعنى والدلالة ويدعمهما ويكشف عن البعد النفسي للشاعر.

ويقول لبيد بن ربيعة في مطلع قصيدة رثاء النعمان بن منذر[1] :

**ألا كُلُّ شيءٍ ما خَلا اللّهُ باطِلُ        وكلُّ نعيمٍ لا مَحالةَ زائِلُ**

فالشاعر يقابل بين الشطرين في الفكرة نفسها، ويدعو إلى ممارسة أعمال الخير وفعل الحسنات تمهيداً لطلب الآخرة ،فقوله " كل شيء ماخلا الله " يقابل " كل نعيم "، و "باطل " يقابل " زائل " فهذه المقابلة أدت إلى التوازي الترادفي والتركيبي والصوتي ، وذالك بسبب حدوث مزاوجة المعنى في الشرط والجزاء. وهي عند السكاكي (ت٦٢٦هـ) ومن سار على طريقه " أن تزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء "[2] .إذ يمكن لكل شطر أن يقوم بالمعنى دون الأخر وهذا ما ذكره العسكري في باب التشطير حيث عرفه بقوله" هو أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه "[3].

---

١ -لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، تقديم عمر فاروق الطباع ، دار النشر دار الأرقم ،بيروت، ١٩٩٧م ص٨٥.

٢ - أبو يعقوب السكاكي :ص ٤٣٥

٣ - أبو هلال العسكري: الصناعتين ، ص٤١١.

ونلحظ توازياً صوتياً واضحاً من خلال النغمات الموسيقية الصوتية المتقابلة فنجد التنوين في الشطر الأول بكلمة " شيءٍ " الذي يقابله في الشطر الثاني بكلمة " نعيمٍ " فيعيد النغمة الصوتية التي في الشطرين كليهما، ومن خلال التصريع الواقع في عروض البيت وضربه في كلمتي " باطلُ " و "زائلُ " .

ويقول في رثاء أخيه أربد[1]:

فَمِنْهُمْ سَعيدٌ آخِذٌ لِنَصيبِهِ ... وَمِنْهُمْ شَقِيٌّ بِالمَعيشَةِ قانِعُ

يبدو التوازي الأفقي واضحاً في البيت من خلال المقابلات المتضادة التي أتى بها الشاعر في شطريه كليهما، فقوله " فمنهم سعيد " يقابل " ومنهم شقي " و " آخذ لنصيبه " تقابل " بالمعيشة قانع " ، وهذا التقابل المتضاد يوفر في البيت إيقاعاً معنوياً ، وهو ما ذكره القزويني في باب التشطير، إذ يقول" التشطير وهو أن يجعل كل من شطري البيت سجعة مخالفة لأختها" [2]. والمقابلة الجيدة بين الكلمات في البيت الواحد تمنح الشعر طاقة تعبيرية قوية تتراكب مع غيرها من وسائل التشكيل الشعري في توازي النص .

كما يبدو التوازي جلياً في البيت من خلال تكرار البدايات وتماثلها والتنوين ، وكلها تضفي على البيت تكراراً صوتياً متناسقاً من شأنه أن يخلق إيقاعاً موسيقياً داخلياً يربط الشطر الأول بالثاني، ويعكس حالة الشاعر الوجدانية.

وتقول الخنساء في رثاء صخر [3]:

---

١ -لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة : ص٥٦.

٢- الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة، ص٣٦٥ .

٣ - الخنساء: ديوان الخنساء : ص٧٢.

والإنسُ تبكي ولَّهاً          والجنُّ تسعدُ منْ سمرْ [1]

جاء التقابل في البيت بين لفظتي" الإنسُ " و" الجنُ " ، ولفظتي " تبكي " و" تسعد " ولفظتي " ولهاً " و" سمر " فنجد التقابلات المتضادة هنا ثلاثة لثلاثة ، وهذا يعطي البيت توازياً أفقياً واضحاً ، كما أن تكرار حرف ( التاء ) الذي يتصدر الصيغ الفعلية في " تبكي " و" تسعد " يشكل تناسقاً صوتياً متوازياً ويعكس حالة الشاعرة المفجوعة بموت أخيها. ومما لا شك فيه أن التضاد لا يطلب لذاته، بل يرد ليؤدي الدور الذي يمكن الشاعر من تشكيل رؤيته تشكيلاً شعرياً جيداً ، ويعبر عن أحاسيسه ومشاعره تعبيراً دقيقاً من خلال تشكيلات اللغة.

وتقول أيضاً[2]:

ببيضِ الصِّفاحِ وسمرِ الرِّماحِ          فبالبِيضِ ضَرْباً وبالسُّمرِ وَخْزَا

يتجلى التوازي في البيت من خلال الطباق كما في " بيض "و " سمر " ، وتشابه الصيغة كما في " الصفاح "و "الرماح "، وتماثل الصيغة الوزنية كما في " ضرباً " و " خزاً "، والتقسيمات المتكررة في حشو البيت ، فالشاعرة تستعين بأكثر من فن بديعي في تركيب واحد للتعبير عما في داخلها. ونلحظ أن الشطر الثاني قد جاء مفسراً للشطر الأول، يقول العسكري في صحة التفسير"وهو أن يورد معاني فيحتاج إلى شرح أحوالها، فإذا شرحت تأتي في الشرح بتلك المعاني من غير عدول عنها أو زيادة تزاد فيها "[3] وثمة أمثلة أخرى كثيرة تتجلى فيها هذه الظاهرة [4].

---

١ – وله : ج واله وهو المحزون . سمر : لم ينم وتحدث ليلاً .

٢ – الخنساء: ديوان الخنساء ،: ص٨٩.

٣ – أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص ٣٤٥ .

٤ – ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، ص١٢٤، ٥٧، ٣٥، ٨٨، ١٢٩، ١٣٤ . ، ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ص ٢١، ٢٢٠،٢٢١، ٢١٨ . ديوان كعب بن مالك الأنصاري ، تحقيق وشرح مجيد طراد ،

٣- التصريع :

يقول التبريزي " كل بيت مصرع فعروضه على زنة ضربه ، أو ما يجوز في ضربه ، والفرق بين المصرع والمقفى أن التصريع هو أن ينقسم البيت نصفين ، ويجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع ، وتغيير العروض للضرب ، فإن كان الضرب " مفاعيلن " جعلت العروض " مفاعيلن " ... والمقفى مماثلة الضرب من غير تغييره "[١]. ويقول القزويني "التصريع وهو جعل العروض مقفاة تقفية الضرب "[٢].

ويرى ابن واصل الحموي أن العرب كانت تأتي بالتصريع في أول قصائدها استعجالاً لبيان القافية ووزن الضرب ، ثم في البيت الثاني . وما بعده يعيدون العروض إلى رنتها ويزيدون عنها قافية الضرب..."[٣].

---

دار النشر دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٧، ص١٠٨ ،١٠٩، ٧١ . ديوان أبي بكر الصديق ، حققه وشرحه ، راجي الأسمر، دار النشر دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٧م ، ص٣٦ ، ٣٧ . مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ص ٨٤، ٨٨، ١٠٣، ١٠٤، ١١٨، ١٣٥ ، ١٢٥ . ديوان الخنساء ص ١٩ ،١٨ ، ٣٤، ٣٩، ٤٦ ، ٥٠، ٥١ ، ٥٣,٥٧,٦٣ ، ٦٤,٧٠,٧٣، ٨١، ٧٢، ٩٢، ٩٣، ٩٧، ١٠٨، ١٠٢، ١٢٢، ١٢٥، ١٢٦، ١٣٠، ٩٠، ١٣٤، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٢ . ديوان الفرزدق ، دار صادر المجلد الثاني ، بيروت ، ٢٠٠٤م ، ص ٣٥٠ . شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، شرح وتحقيق جمانة يحيى الكعكي ، الفكر العربي ، بيروت لبنان ، ٢٠٠٣م ، ص٨٣ ، ٥٧ . فاروق احمد أسليم ، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، منشورات دار معد ، دمشق سوريا ، ١٩٩٧م ، ص ١١٣ . ديوان عنترة ص١٤٤ . ديوان المهلهل ص ٤١، ٤٩، ٦٩، ٧٧,٢١ ، ٢٢، ٩٣ . ديوان الهذليين ، دار الكتب العربية . القاهرة ، ١٩٦٥م ،القسم ٢ ، ص٦٥، ٣٥ ، ٢٣٨، . محمد إبراهيم حور ، رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، الناشر مكتبة المكتبة ، أبو ظبي العين ، ١٩٨١م ص٤٣ ،٥٩، ٣٦، ٦٩ .

١ – التبريزي ، الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبدالله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ص٢١.

٢ – الخطيب القزويني:الإيضاح في علوم البلاغة،ص ٣٦٥.

٣ – ابن واصل الحموي ، الدر النضيد في شرح القصيد ، تحقيق محمد عامر ، القاهرة ، ص١١٦ .

والتصريع ظاهرة تتكرر في مطالع أغلب القصائد العربية القديمة، ومنه في قصائد الرثاء قول عنترة بن شداد وهو يقف على الديار شاكيا باكياً[1]:

لمَنْ طَلَلٌ بالرقّمتينِ **شجاني** وعاثت به أيدي البلى **فحكاني** [2]

وهو لون جميل من ألوان العروض يقول ابن الأثير(ت٦٣٧هـ) " فلست أراه مختاراً إلا أن هذه الأصناف من التصريع ... إنما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه أو كان كالطراز من الثوب"[3] ، كما أنه يحقق في القصيدة ومطلعها توازياً أفقياً وترابطاً بنائياً بين أجزائها. والترابط الصوتي بين الشطر الأول والثاني يوضح ظاهرة التوازي بين الأشطر؛ فانتهاء الشطر الأول برنة موسيقية إيقاعية بظهر البعد البنائي والموسيقي للنص؛ وذلك عندما نقع على تردد صوتي في الخواتيم، وهذا يجسد الشعور الذي يحس به الشاعر أثناء المرور بالديار، فكل الألفاظ التي جاءت في مصراعي البيت هي ردة فعل لحالة الشاعر النفسية، إذ كان لها الرنة الموسيقية نفسها التي أحدثت توازياً إيقاعاً ومعنوياً

وقول لبيد وهو يرثي أخاه أربد[4]:

بلينا وما تبلى النجومُ **الطَّوالِعُ** وتَبْقَى الجِبالُ بَعْدَنَا **والمَصانِعُ** [5]

يظهر التصريع في كلمتي" الطوالع " و " المصانع "، والتصريع يكسب البيت بعداً موسيقياً داخلياً ، فهو قائم على الناحية الصوتية التقطيعية بتوظيف الصوت ، وصولاً إلى بناء

---

١ – لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري : ص١٤٤.
٢ – الرقمتان : اسم موضع بعينه . شجاني : أحزنني .
٣ – ابن الأثير ، أبو الفتح ضياء الدين (ت ٦٣٧ ) ، المثل السائر ، تحقيق محمد محي الدين، المكتبة العصرية بيروت ، ١٩٩٥، ج ٢ ص ٢٣٧ .
٤ – لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري : ص٥٦.
٥ – المصانع : القصور

فني متوازٍ، وشكل فني منسق، وهذه الهندسة تتقاطع مع عمل الفنان التشكيلي الذي يحـرص على إقامة بناء فني متماسك ومتوازن. فالفنان والشاعر في هذا النوع من الفن يقوم كلاهمـا بوضع الخطوط الأساسية لعمله ، ويحدد ملامحه ، ويوازن بين ألوانه وأنغامه ، ثم يصـوغه بعد ذلك عملاً فنياً متكاملاً. وللتصريع قدرة في تجسيد الحالة النفسية للشاعر بوصفه إنسـاناً سيواجه الموت والمصير المحتوم، في حين أن الأشياء الخالدة تبقى في موازاة الأشياء الفانية كالجبال والنجوم والقصور.

وقول الجيداء بنت زاهر في رثاء زوجها. [1]:

يا لَقَوْمِي قَدْ قَرَّحَ الدَّمْعُ خدِيَ      وَجفَاني الرُّقَادُ مِنْ عُظْمِ وَجْدِي

أتى التصريع بشكل واضح عندما كانت الشاعرة تصف حالها بعد فقد زوجها ، فدموعها تنهمر على خدها، فهي لا تنام لعظم وجدها ، فأتى التصريع في " خدي " التي تتجاوب مـع " وجدي " فكان هذا التجانس والذي يحمل في داخله تناغماً موسيقياً يربط بين نهايات الأشـطر بعضها ببعض ، ويحقق توازياً بينها سواء من الناحية المعنوية الدلالية التي تشير إلى حالـة الشاعرة التي تبكي ولا تنام، فإذا كان خدي تمثل سقوط الدمع العنيف، فإن الخد الذي قرعتـه الدموع يتجاوب مع الوجد العظيم الذي انتاب الشاعرة.

وقول كعب بن مالك في رثاء الرسول (ص) [2]:

ألا أنْعِي النَّبيَّ إلى العَالَمِينَا      جَمِيعاً ولاَ سِيَّما المُسْلِمِينَا

ويظهر التصريع في كلمتي " العالمينا " التي تتجاوب مع " المسلمينا "، وقد جاء في سر الفصاحة " وأما التصريع فيجري مجرى القافية وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصـف

---

١ - عمر الأسعد ، ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي، ص ١٩١. وهي من شواعر العرب في الجاهلية . زوجها خالد بن محارب الزبيدي ، قتله عنتر بن شداد العبسي .

٢ - كعب بن مالك: ديوان كعب بن مالك الأنصاري ، ص١٠٧.

الأول من البيت والقافية في آخر النصف الثاني منه ، وإنما شبه مع القافية بمصراعي البـــاب وقد استعمله المتقدمون والمحدثون في أول القصيدة وربما استعملوه في أثنائها "[١]، لقد انتقــل الشاعر في بنية التوازي من العام إلى الخاص، فأتى بالعام في الشطر الأول ثم جاء بالخاص في الشطر الثاني ليحدث بذلك توازياً معنوياً ودلالياً ، بحيث إن كلمة" العالمينا" تتوازى مـــع كلمة " المسلمينا "؛ لتشكل بنية إيقاعية ذات نغمة تنسجم مع الجو النفسي. وثمة أمثلة كثيـــرة على التصريع في شعر الرثاء[٢].

**٤-رد العجز على الصدر (التصدير):**

يقول السكاكي (ت٦٢٦هـــ)" ومن جهات الحسن رد العجز على الصدر، وهو أن تكـــون إحدى الكلمتين المكررتين أو المتجانستين أو المحلقتين بالتجانس في آخر البيـــت، والأخـــرى قبلها في أحد المواقع الخمسة من البيت وهي : صدر المصراع الأول ، وحشوه ، وآخـــره ، وصدر المصراع الثاني ، وحشوه ، ..."[٣]. وقد امتدح البلاغيون القدماء هذا النوع يقول أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـــ)" وخير الشعر ما تسابق صدوره وأعجازه ، ومعانيه ، وألفاظه . فتراه سلساً في النظام ، جارياً على اللسان ، لا يتنافى ولا يتنافر ، وكأنه سبيكة مفرغـــة ، أو

---

١ - أبو محمد عبد الله بن محمد ( ت ٤٦٦هـــ ) ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية بيـــروت ،١٩٨٢م ص ١٨٨.

٢ - ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، ص٥٨ . وديوان كعب بن مالك الأنصاري ،ص ٧٠ . وديوان أبي بكر الصديق ،ص ٣٦. وديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ، ص٢٠٨ ، ١٨٥ . وشـــعر قـــريش فـــي الجاهلية وصدر ، ص ٢١٢ . وديوان المهلهل ، ص ٧٦، ٦٩ ، ٢٨ . وديوان الخنســـاء ، ص ٨٨ ، ١٧، ٢٢، ٣٢، ١٠٩، ١١١، ١١٤، ١١٨، ١٣٤، ١٣٦، ٦٦ . ورثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، ص ٤٧ .

٣ - أبو يعقوب السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص٤٣٠- ٤٣١

وشي منمنم ، أو عقد منظم ، من جوهر متشاكل ، متمكن القوافي غير قلقة ، وثابتة غير مرجة ، وألفاظه متطابقة ، وقوافيه متوافقة ، ومعانيه متعادلة ، وكل شي منه موضوع في موضعه ، وواقع في موقعه "[1] . ويقول الحموي " هذا النوع الذي هو رد الإعجاز على الصدور سماه المتأخرون التصدير والتصدير هو أخف على المستمع وأليق بالمقام وقد قسمه ابن المعتز على ثلاثة أقسام الأول ما وافق آخر كلمة في البيت آخر كلمة في صدره أو كانت مجانسة لها، والثاني ما وافق آخر كلمة في البيت أول كلمة منه وهو الأحسن ،والقسم الثالث ما وافق آخر كلمة في البيت بعض كلام في أي موضع كان " [2].

ومنه قول عنترة في رثاء مالك العبسي[3] :

رماةُ بسهم الموتِ رامٍ مصمَّمٌ فياليتهُ لما رماهُ رماني

يتحقق في البيت النوع الأول من أنواع التصدير كما ذكر السكاكي(ت٦٢٦هـ)، وهو تجاوب أول الشطر الأول وآخر الشطر الثاني ، كما في " رماه " و " رماني "، وهو ما يشبه الاشتقاق، فقد اجتمعت اللفظتان في بيت واحد ، ولكن بشكل فني آخر وهو رد العجز على الصدر. يقول القزويني (ت٧٣٩هـ)عن رد العجز على الصدر" أن يجعل أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في أول الفقرة والآخر في آخرها "[4] . واعتبر هذا النوع عند بعض بلاغيينا من أحسن أنواع التصدير وأجمله.

ونجد أن اللفظة المكررة تحمل معنى غير معنى اللفظة الأولى، فـ " رماه " الأولى يعود الضمير فيها إلى الفقيد مالك العبسي ، و" رماني " يعود الضمير فيها للمتكلم وهو

---

١ - أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ص٤٢٥

٢ - ابن حجة الحموي ، تقي الدين أبي بكر علي ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، تحقيق عصام شقيو ، بيروت ، دار ومكتبة الهلال ، ط ١ ، ١٩٨٧م ، ج٢، ص ٢٥٥- ٢٥٦ .

٣ - عنترة: شرح ديوان عنترة ص١٤٤

٤ - الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، ص٣٦٠.

الشاعر، فتكرار اللفظ مرتين مع إضافة ضمير المتكلم إليه في المرة الثانية من شأنه أن يوسع الدلالة اللفظية ويعمقها، فضلاً عن الأثر الصوتي الذي نشأ عن التكرار فأحدث توازياً أكثر ملائمة لهذه البنية لارتكازه على العودة الصوتية للفظ ، وتباعد اللفظين المكررتين باستخدام بنية رد العجز في أكثر من بيت من شأنه تقليل الأثر الصوتي لها ، ومن ثم العمل على ضياعها ، فالتكرار يتم على مستوى الشكل بينما على مستوى الدلالة يحمل تغايراً بين اللفظتين المكررتين، ونلحظ أن محسنات هذا الإيقاع الجمالي بدت واضحة ومؤثرة في بناء الجملة، فقد أصبح البناء قائماً على التوازي حيث البنية التكوينية للجملة أساسها التساوي والتوازي ، كما يظهر بين عناصر البيت وكأنها انعكاس لبعضها ، وللحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، فيذكر في صدر البيت حالة الفقيد وكيف أصابه الرمي ، ويبين انعكاس ذلك على حاله هو في عجز البيت، فيكون الشطران قد تعادلا ، وحقق رد العجز على الصدر توازياً صوتياً من خلال التكرار الصوتي واللفظي .

وقول طريف العنبي في رثاء أبيه [1]:

وقَدْ كُنْتُ ذَا نَابٍ وظِفْرٍ عَلَى العِدَى فَأَصْبَحْتُ لاَ يَخْشَوْنَ نَابِي ولاَ ظِفْرِي

يظهر في البيت النوع الثاني من أنواع التصدير كما ذكر السكاكي وابن المعتز والحموي، وهو تجاوب آخر كلمة في البيت مع كلمة في صدر الشطر الأول أو حشوه أو آخره كما في " نابي وظفري " في آخر البيت و " ناب وظفر " في حشو الشطر الأول ، وكلها تعود على المتكلم، ولكنها تختلف من الناحية الزمانية، فثمة زمن ماضٍ يعتز به الشاعر ويفتخر، وآخر حاضر يتألم فيه الشاعر ويتحسر، فتكرار لفظتي ناب وظفر يحمل دلالة

١ – صدر الدين علي بن الحسن البصري ، الحماسة البصرية ،تحقيق مختار الدين احمد ،، دار عالم الكتب ، بيروت ،١٩٨٣م ، ج٢ ، ص ٢٤٠ .

صوتية واحدة تحقق ظاهرة التوازي الصوتي ، فيظهر التوازي بين الماضي السعيد والحاضر الحزين المؤلم الذي يعكس حالة الشاعر قبل فقد أبيه وبعده، وهذا التوازي الموسيقي بين الشطرين عبر عنه جاكبسون بقوله" وحدود الكلمة تساوي حدود الكلمة "[1] ، كما عبر عنه الأسقف لوث "بالتوازي الترادفي Synonymous Paudllelism حيث يقوم البيت الثاني بتقوية الفكرة المطروحة في البيت الأول عن طريق التكرار، أو المغايرة ، من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن، وتحقيق الإقناع الذهني "[2].

وقول أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أولاده [3] :

أَمْ مَا لِجَنْبِكَ لا يُلائِمُ **مَضْجعاً** إلاّ أَقَضَّ عليكَ ذاكَ **المَضْجَعُ**[4]

يظهر في البيت النوع الثالث من أنواع التصدير كما يقول السكاكي وابن المعتز والحموي فيتجاوب آخر عجز البيت مع آخر صدره، كما في "المضجع" و"مضجعا"، وهذا النوع من محسنات الإيقاع الجمالي قائم على مهمة تقسيم الجمل في البيت ، وملاحظة التوازي والتناغم الموسيقي الناتج عن التوافق الصوتي في البيت، فكلمة "مضجعا " في الصدر وكلمة" المضجع" في العجز تبينان التناغم الموسيقي فيه بالرغم من اختلاف المعنى، فالشاعر يفسر حالته النفسية عندما يخلد للنوم؛ فهو لا يقدر عليه؛ لما أصابه من آلآم وأحزان بسبب فقد أبنائه، فهناك تناسب واضح بين الجنب والمضجع، وهو تناسب بين اللفظ والمعنى، كما أن هناك انسجاماً وتلاؤماً بين الأجزاء" الجنب والمضجع وأقض ". وثمة أمثلة كثيرة تبرز هذا النوع من أنواع

---

١ – جاكبسون : قضايا الشعرية ، ص٣٣ .

٢ – (Walt Whilman : The search for a Democratic strcre) p.65.

٣ – ديوان الهذليين ، ق١ ، ص ٢ .

٤ – أقض عليك : صارت تحت جنبك مثل القضض ، الحصى .

التوازي الأفقي في شعر الرثاء[1].

**٥ـ تكرار الصيغة:**

ويقصد به ورود الصيغة الصرفية في البيت بصورة متكررة، فتحدثاً توازياً صوتياً يكون له أثر دلالي فيه، ومنه قول الخنساء في رثاء صخر[2]:

**وعطايا يهزّها بسماحٍ        وطِماحٍ لمن أرادَ طِماحا** [3]

فقـــد

جاء التماثل في البيت على مستوى بنية الكلمة، فكلمة " بسماح " تتجاوب مع كلمة " طماح " في صيغتها الدالة على الكثرة والامتلاء، وكلاهما تعزز صفات المرثي وتبرزها بشكل جلي. كما أن الكلمتين تشكلان نبرات موسيقية متوازية تحدث إيقاعاً داخلياً في البيت. وإن تكرار كلمة " طماحا " و " طماح " يزيد هذا الإيقاع ، ويقوي المعنى. فالشاعرة تضيف صفة جديدة لشقيقها المرثي استدعتها كلمة "سماح" التي تشابهها في الصيغة.

وقول جرير في رثاء جبير بن عياض الكلبي [4]:

**فَتىً كانَ أحْيَا مِنْ فَتَاةٍ حَيِيّةٍ        و أشجعَ منْ ليثٍ بخفانَ مقدما**

---

١ – ديوان الهذليين ،القسم ١ ، ص ٢ ، ٤ ، ١٤ .و رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ،ص ٤٨ ، ٦٨ ، ٦٩ . ديوان الفرزدق ، ص ١٩١ ، ٣٢٥ ، ٣٥٠ . وديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، ص ١٤٥,٥٦ ، ١٢٩ ، ١٣٠ . وديوان المهلهل ، ص ٦٤، ٦٩، ٨٣، ٦٦ . وديوان الخنساء، ص ٢٢، ٢١، ١٧، ٣٠، ٣٦، ٤٠، ٥٥، ٦٦، ٩٣، ١٠٠، ١٠٢، ١٠٥، ١١٩، ١٢٠، ١٢٥، ١٣١ . وشرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، ص ٥٣، ٨٣، ٩١، ١٦٥ .وديوان رثاء الأزواج في الشعر لعربي ، ص ١٤ ، ٢٠، ١٩١، ٢٠١، ١١٢ . وديوان كعب بن مالك الأنصاري ، ص ٩٢ .و شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، ص ١١٨، ١١٢، ٢١٠ . ومالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي، ص ٨٥، ١١٨، ١٣٣، ١٣٧,١٣٦ .وديوان تميم بن أبي بن مقبل ، ص ٢١.

٢ – الخنساء:ديوان الخنساء،، ص٣٣.

٣ – الطماح : من طمح إليه البصر ،إذا ارتفع ونظر إليه نظراً شديداً .

٤ – جرير: ديوان جرير : ص ٣٨٠.

تتكرر في البيت صيغة "أفعل التفضيل" في لفظتي"أحيا" و" أشجع" اللتين امتدح بهما جرير الفقيد، فهو أكثر حياء من فتاة حيية، وأشجع من ليث مقدم. ونجد في البيت تناغمات صوتية أخرى كالجناس الاشتقاقي في"فتى وفتاة" و"أحيا وحييه" وهذا يحدث إيقاعاً داخلياً، فلا يكاد المرء يخرج من صوت حتى يعود إليه وإن اختلف المعنى فالشعر يكتسب خصوصيته بتشكيله الصوتي، الأمر الذي يمنح كل عناصره الصوتية قيمة خاصة بذاته، فنجد الصيغ الوزنية توفر إيقاعاً متوازياً مميزاً للغة الشعرية .

وقول كعب بن مالك في يوم بدر[1] :

فَلَيُعْلِيَنَّ اللهُ كَعْبَ وَلِيِّهِ وَلَيَجْعَلَنَّ عَدُوَّهُ الذَّلاَّنَا [2]

تتشابه البدايات في شطري البيت، ولكن على نمطٍ موسيقي آخر وهو تكرار صيغة يفعلنّ " فليعلين " تتجاوب مع " وليجعلنّ "، فيبرز إيقاع موسيقي داخلي وخارجي، فقد استخدم الشاعر أسلوباً واحداً في شطري البيت فدعا لنفسه بالرفعة في الأول، ودعا على عدوه في الثاني، وهذا يدل على تساوي الشطرين كما يقول جاكبسون " وكل نبر يفترض أن يكون مساوياً لنبر كلمة أخرى ، كذلك فإن المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبور" [3].

وقول المهلهل في رثاء كليب[4] :

وَلَقَدْ كُنْتُ إِذْ أُرَجِلُ رَأْسِي ما أبالي الإفسادَ وَ الإصلاحا [5]

---

١ - كعب بن مالك: ديوان كعب بن مالك الأنصاري، ص٩٩.

٢ - الكعب : القدم الراسخة كناية عن الثبات .

٣ - جاكبسون : قضايا الشعرية،ص٣٣.

٤ -المهلهل: ديوان المهلهل، ص٢١.

٥ - أرجل رأسي : أمشط شعري .

جاء تكرار الصيغة بشكل أخر وهو التضاد المعنوي مع اتفاق الصيغة المكررة " الإفساد"، التي تتجاوب مع " الإصلاح " وكلتاها على وزن واحد " الإفعال " ، فأحدث تكرار التناغمات الصوتية والمعنوية المتضادة توازياً على مستوى البيت، وذكر الزمن الماضي يعكس تأسي الشاعر على الماضي والبكاء على الحاضر؛ فلهذا البكاء قيمته التعبيرية، وهناك أمثلة أخرى على تشابه الصيغة. [1].

٦- تشابه البدايات :

وهو أن يبدأ كل شطر بما بدأ به الشطر الأول ، كأن يبدأ بحرف أو اسم أو فعل. ومنه قول دريد بن الصمة الجشمي في رثاء عمه خالد[2]:

يا خالداً ،خَالِدَ الأَيْسَارِ وَالنَّادي وخَالِدَ الرِّيحِ إذْ هَبَّتْ بِصُرَّادِ [3]

---

١ - ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، ص ١٢٩ ، ٣٤ ،١٢٨.و ديوان المهلهل ، ص٦٨، ٩٢ . وشرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، ص ٥١، ٥٢، ٩٢. ومالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، ص ١١٤،و شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام، ص١١٥، ١١٧,٢١٢. وديوان كعب بن مالك الأنصاري٧١ .و ديوان رثاء الأزواج في الشعر لعربي ، ص٢٢٠، ٢٠٦ . وديوان الخنساء، ص١٧، ٢٩,٦٣ ، ٩٠، ٨٨، ١٥٩.

٢ - دريد بن الصمة: ديوان دريد بن الصمة الجشمي ، قدمه شاكر الفحام ، جمع وتحقيق محمد خير البقاعي ،دار صعب، ، ص٥٩.

٣ - الايسار : ج يسر ، وهم الذين يتقامرون . الصراد : سحاب ندي ليس فيه ماء

تتشابه بداية كل شطر في البيت بتكرار اسم " خالد " ، وهذا عائد إلى نفسية الشاعر الحزينة ، وقد يكون تكرار الاسم بغرض الاستهلال، مما يسهم في تحفيز قدرات المتلقي الذهنية، ويجعلها أكثر تمثلاً لتجربة الفقد، وهذا التكرار يؤكد دلالة اسم " خالد " وهي الثبات وعدم التغيير والخلود ، فهو خالد الأيسار وخالد الريح ، فلم يعد الزمن يأتي بجديد في عهد خالد – الفقيد – . فقد حقق هذا التكرار توازياً صوتياً في البيت يربط أجزاءه ببعضها، ويكون منها لحمة واحدة متماسكة مع احتفاظ كل شطر منها باستقلاليته.

وقول أبي بكر الصديق في رثاء النبي(ص)[1]:

وَلَقَدْ كَانَ مَا عَلِمْتِ وَصُولاً      وَلَقَدْ كَانَ رَحْمَةً فِي سَنَاءِ[2]

تتماثل بداية البيت في شطره الأول مع بدايته في شطره الثاني بتكرار التركيب الفعلي " ولقد كان " أي في الزمن الماضي الذي يعتبره الشاعر زمناً سعيداً مقارنة بالحاضر المؤلم الحزين وما يرافقه من شعور بالمرارة والفقد والضياع بعد انتقال النبي (ص) إلى الرفيق الأعلى، وهذا التكرار في البيت منحه إيقاعاً موسيقياً متوازياً، وبعداً دلالياً عميقاً يؤكد حالة الحزن والأسى التي يعيشها الشاعر في تلك اللحظة ويحاول نقلها للمتلقي.

وقول تميم بن أبي بن مقبل في رثاء عثمان [3] :

نَعَاءِ عُرى الإسلامِ والعدلِ بعدَه      نَعاءِ لقدْ نابَتْ على الناسِ نُوَّبُ[4]

---

١ – أبو بكر الصديق: ديوان أبي بكر الصديق ، ص٣٦.

٢ – السناء : العلو والرفعة .

٣ – تميم بن أبي مقبل: ديوان تميم بن أبي بن مقبل ، شرح مجيد طراد ، دار الجيل ، بيروت لبنان ، عام ١٩٩٨م ص٢٠ .

٤ – العرى : جمع عروة وهي الرابط والعلاقة المتينة . النوب : المصائب .

جاء تكرار كلمة " نعاء " في بداية كل شطر ليجسد المعاناة، ويعمق حالة الشعور بالفقد. فتكرار كلمة "نعاء" المتعلقة بالبكاء والحزن يعكس حالة الشاعر النفسية الحزينة، ويحدث لوناً من التوازي الصوتي والموسيقي.وثمة أمثلة كثيرة تبرز هذا النوع من التوازي [1] .

٧- التقسيم :

يقول العسكري " التقسيم الصحيح أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواع التقسيم ولا يخرج منها جنس من أجناسه "[2]، وقد امتدحه الحموي بقوله " هو من محاسن الكلام وهو أن يقصد وصف شيء تختلف أحواله " ، وقوله " وغاية التقسيم أول أبواب قدامة وهي في اللغة مصدر قسمت الشيء إذا جزأته وفي الاصطلاح اختلفت فيه العبارات والكل راجع إلى مقصود واحد وهو ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التعيين ليخرج اللف والنشر هذه عبارة صاحب التلخيص وذكر بعضها في الإيضاح وقال : السكاكي هو أن يذكر المتكلم شيئا ذا جزأين أو أكثر ثم يضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له عنده ، ومنهم من قال : هو أن يريد المتكلم متعدداً أو ما هو في حكم المتعدد ثم يذكر لكل واحد من المتعددات

---

١ – ديوان تميم بن أبي بن مقبل ، ص١٩ . ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ،ص٥٤. ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري، ص٨٨، ٥٦، ١٢٩، ٨٦ . مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي، ص٩٢، ١٠٠. ديوان جرير،ص٢٩٠,٣٩٦. ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي، ص١٩٤، ٢١٥. ديوان كعب بن مالك الأنصاري ص،١٠٧، . شرح ديوان عنترة ص١٤٤ . ديوان المهلهل ص، ٨٨. ديوان الخنساء، ص ٢٨، ٣٦، ٣٧، ٢٩، ٤١، ٥٣,٥٤، ٨٦، ٨٥,١٥٦ .

٢ – أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ص٣٤١.

حكمه على التعيين ، وتعجبني بلاغة زكي الدين بن أبي الأصبع فإنه قال : التقسيم عبارة عن استيفاء المتكلم أقسام المعنى الذي هو آخذ فيه [1].

وقد ورد هذا النوع من التوازي الأفقي في الشعر العربي القديم، ومن ذلك قول أميمه بنت عبد شمس في رثاء أخيها أبي سفيان بن أمية، ومن قُتِل من قومها وعزها وركنها وأصلها وفرعها ونسبها ومجدها وشرفها وحصنها وروحها وترسها وسيفها، قد كان تمثيلها لآلام القبيلة عظيماً [2]:

| | |
|---|---|
| وهُمْ أصْلِي وَهُمْ فَرْعِيْ | وَهُمْ نَسَبِي إِذَا أُنْسَبْ |
| وَهُمْ مَجْدِي وَهُمْ شَرَفِي | وَهُمْ حِصْنِي إِذا أرهبْ |
| وَهُمْ رُمْحِي وَهُمْ تُرْسِي | وَهُمْ سَيْفِي إِذا أغضبْ |

ورد التقسيم في البيت من خلال ذكر الشاعرة لصفات قومها بصورة تدريجية، فهي تقوم بالتقسيم بشكلٍ متوازٍ ابتداءً من أصلها الذي تعتز به كما في البيت الأول ، ثم تنتقل للبيت الثاني فتصفهم بأنهم مجدها الشريف، فتقسمه تقسيماً متوازياً، وتنتهي في البيت الثالث بالإشارة إلى شجاعة قومها فتذكر ما يدل عليها من أدوات القتال كالرمح والترس والسيف، فكان لكل بيت من الأبيات السابقة تقسيمه المتوازي المستقل، الذي يعتمد على التدرج المنطقي، فالشاعرة بدأت بتقسيم نسبها ابتداء بالأصل البعيد، ثم بالفرع والفرع جزء من الأصل، وانتقلت في البيت الثاني إلى الانتماء القبلي فتدرجت بوصف القبيلة بالمجد ثم الشرف الذي تتشرف به ثم القرية الصغيرة التي تتحصن فيها، وأما في البيت الثالث فقد قام التقسيم على تمثل السيف والرمح والترس وهي أدوات القتال التي تنافح فيها القبيلة. وهذا

---

١ - ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، ص ٤٧٦، ٢٧٠ .

٢ - فاروق أحمد اسليم ، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، ص ١١٦.

ينطبق على قول القنوجي في علم تقاسيم العلوم " هو علم يبحث فيه عن التدرج من أعم الموضوعات إلى أخصها ليحصل بذلك موضوع العلوم المندرجة تحت ذلك الأعم "[1].

فالشاعرة تذكر في كل مرة صفة جديدة ولكنها صفات متساوية ومتعانقة، فتذكر في الشطر الأول صفتين، وفي الشطر الثاني صفة واحدة تابعة للتقسيم الأصلي الموجود في الشطر الأول، وهذا النوع من التركيب البنائي للأبيات يحدث توازياً أفقياً، يجعل القصيدة منسجمة مع جو النواح، والحالة النفسية الناتجة عن آلام الفقد.

وقول لبيد في رثاء أخيه أربد[2]:

وما الناسُ إلاّ عاملانِ فَعامِلٌ ... يتبّرُ ما يبني وآخرُ رافِعُ [3]

يأتي تقسيم آخر وهو الجمع مع التفريق والتقسيم كما يقول القزويني " ومنه الجمع مع التقسيم وهو جمع متعدد تحت حكم ثم تقسيمه "[4] ، فجاء الجمع في " الناس"، والتفريق في " عاملان " ، والتقسيم في " عامل يتبر ما يبني " و " آخر رافع "، فتظهر العلاقة التضادية جلية بين من يبني ويرفع البناء وبين من يهدم ما يبني. فالتضاد وسيلة تعبيرية هامة في البناء اللغوي للنص الشعري إذ ينمق الأسلوب ، ويبرز المعنى ، بشكل يجعله أكثر ارتباطاً بالفكرة الجوهرية فيه، وهو" جزء من بنية اللغة ، وعنصر من مكوناته التي تقوم عليه ، ويكون حركة أساسية من حركاتها"[5] ، كل هذا أضفى على البيت جمالاً لفظياً ومعنوياً ودلالياً .

١ – صديق بن حسن القنوجي، أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، تحقيق: عبد الجبار زكار، دار النشر: دار الكتب العلمية – بيروت – ١٩٧٨، ج٢ ،ص٢٠٢ .

٢ –لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري: ص٥٦.

٣ – يتبر : يهلك ويخسر . رافع : الذي يشيد ويبني .

٤ – الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة،ص٣٣٥ .

٥ – منى الساحلي ، التضاد في النقد الأدبي مع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام ، ط١، منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٨م ، ص ١٥٤ .

وقول الخنساء [1]:

مشى السَّبَنْتى إلى هيجاءَ مُعْضِلَةٍ    لهُ سلاحانِ أنيابٌ وأظفارُ

وقولها أيضاً[2]:

وما عَجُولٌ على بَوٍّ تُطيفُ بِهِ    لها حَنينانِ إعْلانٌ وإسْرارُ

نجد في بيتي الخنساء السابقين تقسيماً واضحاً، فهناك نوعـان مـن السـلاح " أنيـاب" و" أظفار "، ونوعان آخران من الحنين " إعلان " و" إسرار " . ففي البيت الأول تقسيم عادي للسلاح، وفي البيت الثاني تقسيم مبني على التضاد الذي يرجع لنفسية المرثي التي يتقسـمها حنينان: أحدهما معلن والآخر مخفي. وأمثلة التقيسم كثيرة في شعر الرثاء[3] .

٨- الترصيع ، والتطريز ، والتناسب:

عرف ابن حجة البغدادي الترصيع بقوله" هو عبارة عن مقابلة كل لفظة مـن صـدر البيت أو فقرة النثر بلفظة على وزنها ورويها وهو مأخوذ من مقابلة ترصيع العقد" ويمثل عليه بقوله تعالى (إن الأبرار لفي نعيم وإن الفجار لفي جحيم)، وقوله تعالى أيضاً (إن إلينا إيابهم ثم إن علينا حسابهم)، وقول الحريري في المقامات " يطبع الأسـجاع بجـواهر لفظـه ويقـرع الأسماع بزواجر وعظه "[4].

---

١ -الخنساء: ديوان الخنساء ، ص٥٢.

٢ – نفسه: ص٥٣.

٣- لنظر: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ص ١٩، ٥٤، ١٨.و ديوان أبي بكر الصـديق، ص٣٦ . ومالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، ص١٠٣، ١٣٨ . وديوان كعب بن مالك الأنصاري ، ص١٣٨ . وشعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام٢١٢، ١١٤. وديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ، ص١٨، ٣٤، ٢٠٤ . وديوان المهلهل ، ص٧٦ .و ديوان تميم بن أبي بن مقبل ديوان، ص٢٠ .

٤ – ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ج٢ ص٤٠٩.

وعرفه الجرجاني بقوله" هو السجع الذي في إحدى القرينتين أو أكثر مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتوافق على الحرف الآخر المراد من القرينتين هما المتوافقتان في الوزن والتقفية، فهو يطبع الأسجاع بظواهر لفظه ويقرع الأسماع بزواجر وعظه، فجميع ما في القرينة الثانية يوافق ما يقابله في الأولى في الوزن والتقفية وأما لفظه فلا يقابله شيء من القرينة الثانية"[1]. كما عرفه ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦هـ)بقوله" هو أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة وكأن ذلك شبه بترصيع الجوهر في الحلي وهذا مما قلنا إنه لا يحسن إذا تكرر وتوالى لأنه يدل على التكلف وشدة التصنع وإنما يحسن إذا وقع قليلا غير نافر" [2].

وأما التطريز فقد عرفه العسكري بقوله "هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون التطريز فيها كالتطريز في الثوب ، وهذا النوع قليل في الشعر" [3]. وعرف أبو البقاء الكفوي التناسب بقوله "هو جمع أمر مع أمر يناسبه لا بالتضاد " [4]. ويسمى في كتب البلاغة العربية بمراعاة النظير. ومنه أمثلة الترصيع والتطريز والتناسب قول الخنساء [5]:

حَمّالُ ألويَةٍ هَبّاطُ أوديَةٍ شَهّادُ أنديَةٍ للــجَيشِ جَرّارُ

وقولها [6]:

---

١- علي بن محمد الجرجاني: التعريفات. تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٥، ج١ ص ٧٨.

٢ - ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص١٩٠ .

٣ - أبو هلال العسكري، الصناعتين ص٤٢٥ .

٤ - أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة ، بيروت، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م. ، ص ٨٤٣ .

٥ - الخنساء: ديوان الخنساء ، ص٥٤.

٦ - نفسه ، ص٢١.

المَجْدُ حُلّتُهُ وَالجُودُ عِلّتُهُ          والصّدقُ حوزتهُ انْ قرنهُ هاباَ

وقولها[1]:

خطّابُ محفلةٍ فرّاجُ مظلمةٍ          انْ هابَ معضلةً سنّى لهاَ باباَ

وقولها [2]:

حَمّالُ ألويَةٍ قَطّاعُ أوديَةٍ          شَهّـــادُ أنجيَةٍ للوِتْرِ طَلاّبا [3]

إن التعريفات السابقة تندرج تحت مفهوم التوازي الصوتي، وقد تمثل في أبيات الخنساء السابقة بشكل جلي في قولها: " حمّال ألوية " و"هباط أودية " و" شهّاد أندية " و " المجد حلّته" و" الجود علّته" و"الصدق حوزته" و " خطاب محفلة" و" فراج مظلمة " و" شهّاد أنجية ". فكل كلمة تتناسب مع أختها فألوية تتناسب مع حمّال ، وهبّاط تتناسب مع أودية ، وشهّاد تتناسب مع أندية وهكذا فإن الكلمات تستدعي بعضها بعضاً ، لتحقق نوعاً من التوازي الصوتي في كل البيت يؤثر في دلالاته. كما أدت القافية دوراً كبيراً في تشكيل الموسيقى الداخلية في كل بيت.

وقول نعم بنت حسان بن ثابت في رثاء زوجها شمّاس بن عثمان المخزومي[4] :

صَعْبِ البَديهةِ مَيْمونِ نقيبتِه          حمّالِ ألويَةٍ ركّابِ أفراسِ

---

١ – نفسه، ص٢١.

٢ – المرجع السابق، ص٢٢.

٣ – الأنجية : هي المجالس التي يتناجى فيها . والنجي : القوم يتناجون . والوتر : الثأر .

٤ – عمر الأسعد ، ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ، ص ٢١٧.

جاء الترصيع في هذه البيت متكرراً بشكل مزدوج كما في قولهـا" صـعب البديهـة" وميمون النقيبة" وحمال ألوية " و" ركاب أفراس" . فالرنة الموسيقية في هذه الكلمات المتناسبة مع بعضها تؤلف فيما بينها ، هذا فضلاً عن صيغة المبالغة التي جاءت في الشـطر الثـاني وبشكل مزدوج فقد وفرت فيه توازياً موسيقياً ومعنوياً ملحوظاً، ومنحته مظهراً جمالياً فكأنه ثوب مطرز بالحلي والجواهر. وثمة أمثلة أخرى على الترصيع [1].

٨- التجاور/المجاورة والاجتماع :

ورد تعريف التجاور في كتب البلاغة العربية بأنه " ترديد لفظتين فـي البيـت ووقوع كل واحده منها بجانب الأخرى، أو قريبة منها ، من غير أن تكون إحداهما لغـواً لا يحتاج إليها [2]، وأنه يكون بين جزأين، والاجتماع يكون بين ثلاثة أجزاء فصاعداً " . ومنـه قول لبيد في رثاء أربد [3]:

تَرُدُّ عَلَيْهِمْ لَيْلَةٌ أَهْلَكَتْهُمْ وعامٌ وعامٌ يتبَعُ العامَ قَابِلُ

فقد تكررت كلمة " عام وعام " في البيت ، وهو كثير في الشعر العربي بجميع مراحله ، وتمثل رغبة الشاعر الشديدة والملحة في تأكيد دلالة اللفظ والتركيب المكرر وتعميقها وتوسيع مداها ، فتكرار "عام " يظهر الحزن العميق في نفس الشاعر فكأنه يعد الأيام يوماً بعـد يـوم

---

١ - فاروق احمد اسليم ، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، ص ٢١٢. ديوان الخنساء ، ص ١٢٤ .

٢ - أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، الكتابة والشعر ص٤١٣ .

٣ -لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري، ص٨٩.

وعاماً بعد عام من شدة تأثره لفقد شقيقه أربد. وهذا الشكل من المجاورة بين لفظتي "عام وعام" يحقق توازياً صوتياً وعمقاً دلالياً واضحاً نتيجة للترجيع الصوتي الذي يقرع أذن المتلقي.

وقول الخنساء في رثاء صخر [1]:

ألا أبكي على صخرٍ وصخرٌ ثمالنا     إذا الحربُ هرَّتْ واستمرّ مريرها

وقعت المجاورة في البيت بين كلمتي " صخر وصخر " فالشاعرة تبكي أخاها صخراً، وذكر الاسم كما ذكرنا يحفز قدرات المتلقي الذهنية وجعلها أكثر تمثلاً لتجربة الفقيد بكل ما تحمله من أبعاد دلالية، فصخر الأولى تختلف عن صخر الثانية من الجهة المعنوية؛ لأن الأولى تحديد هوية المسبب لبكاء الشاعرة، فتذكر اسمه، وأما الثانية فترد لذكر صفات الفقيد.

إن الكلمتين المتجاورتين تؤكدان حالة الحزن التي تعيشها الشاعرة وتعمقانها، فقد جاءت الذات المتكلمة وتقصد الجماعة " ثمالنا إذا الحرب هرت " والحرب لا تكون بين شخص أو شخصين وإنما تكون بين جماعة وأخرى، وإن غاب ضمير الجماعة فقد جاء مستتراً في " ثمالنا " فتأبى الشاعرة إلا أن تعرض لواقعها الذي تعيشه . وقد عكس التكرار ما بداخلها من الألم والحزن ، مما دفعها لتأكيد ذالك الحزن بالمجاورة المزدوجة في اسم أخيها صخر، ولتؤكد على قيمة الدال اللغوي ودوره في بناء القصيدة ، وتدعيم الدلالة وإبرازها ، فأضافت بهذا نغماً موسيقياً يحقق توازياً صوتياً أفقياً في البيت، ويكون نسقاً بنائياً متماسكاً .

ومنه قول أم المؤمنين أم سلمه المخزومية في رثاء الوليد بن المغيرة [2].

مِثْل الوَليدِ بن الوليدِ     أبِي الوَليدِ كَفَى العَشِيرَة

---

١ - الخنساء: ديوان الخنساء ،،ص٨٦.

٢ - فاروق أحمد اسليم ، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، ص ٢١٢.

جاء في هذا البيت نسق من أنساق التوازي وهو الاجتماع، فقد تجاورت كلمة الوليد ثلاث مرات، وهذا يحقق توازياً بين الألفاظ. وكل هذه التكرارات للاسم الوليد مقصدها واحد وهو التأكيد على ذكره، فاجتماع الأب والابن والجد يدل على تماثل صفات المذكورين وتشـابهها، فالشاعرة تربط صفات الولد بوالده على وجه التساوي، وربما يدل تكرار الأسماء وتجاورهـا على توالي حالات الفقد التي تؤرق الشاعرة، فهي تنتقل من حزن إلى آخر ومن صدمة إلـى أخرى وهكذا. فهذه الأحزان مجتمعة تنمو بداخلها، وتتركها فريسة للآلام ، فتعـيش واقعـاً مؤلماً حزناً ، وتواجه مصيراً واحداً وهو الموت ، وأما مدح الفقيد بالرغم لرثائها لماضـيه ، هو من باب الصبر على المصيبة باعتباره طريقاً الخلاص من حالة الحزن التـي تعيشـها، وتخرج هذه المصيبة من فضاء ذات الشاعرة إلى الجماعة فتجعل القضية /المصيبة عامـة " كفى العشيرة "، فهذه الذات الناطقة لا تصوغ تجربة خاصة بها ، وإنما تجعل مـن القضـية الخاصة قضية جماعية. وهناك أمثلة لهذا النوع من التوازي في شعر الرثاء[1].

### ٩- التجنيس:

وهو علم يبحث في كيفية خروج الكلم بعضها عن بعض بسبب مناسبة بـين المخـرج والخارج، بالأصالة والفرعية، ومبادئه كثيرة منها قواعد مخارج الحـروف، ومـن أبوابـه

---

١ – انظر: ديوان عمر بن أبي ربيعة العامري ، ص.٣٤، .و شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسـلام ، ص١٤٤، ١١٥، ١١٤,١١١. وديوان عنترة ص١٤٤ . وشرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ص ٥٤، ٨٣. وديوان المهلهل ،ص٣٧,٧٠،و ديـوان الخنسـاء ، ص ٤٢,٧٤، ٨٣، ٩١، ١١٦، ١٢٣، ١٤٧,١٤٧، ١٦٢، ١١٨، ٤٨، ٦٣، ٦٨، ١١١، ١٢٠. ورثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، ص ٤٤ .

الاشتقاق[1]، وهو أحد مظاهر الاهتمام بقضية المعنى في التجنيس باعتباره تجانساً بين كلمتين من أصل معجمي واحد كما هو شائع عند البلاغيين . ومن أمثلته قول الخنساء في رثاء أخيها صخر[2]:

عَطَاؤُهُ جَزْلٌ وَصَوْلاتُهُ        صَوْلاتُ قَرْمٍ لِقُرُومٍ صَؤُولْ

إن اعتماد الشاعرة على الاشتقاق المتمثل في " صولاته " و " صولات " و " صؤول " و"قرم " و " لقروم "، بالإضافة إلى التجاور الحاصل بينهما أعطى البيت تأكيداً دلالياً ، ومنح الألفاظ عمقاً واتساعاً، وأحدث أثراً صوتياً يوحي برنة موسيقية تتجاوب مع المعنى الذي تريده وهذا كله لتعظيم الفقيد .

ومنه قول لبيد في رثاء النعمان بن المنذر[3]:

تَرُوحُ إذا رَاحَ الشَّرُوبُ كأنّها        ظِباءٌ شَقيقٍ ليسَ فيهنَّ عاطِلُ [4]

فقد ورد الاشتقاق في كلمتي" تروح " و " راح لذاته الحزينة مما ولد في البيت نغمة موسيقية صوتية تحقق توازياً عذباً .

ومنه أيضاً قول عنترة بن شداد في رثاء مالك بن زهير العبسي[5]:

وَ كَانَ لَدَى الهَيْجَاءِ يَحْمِي ذِمَارَهَا        وَيَطْعَنُ عِنْدَ الكَرِّ كُلَّ طَعَّانِ

---

١ - انظر:أبو يعقوب السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص٤٣٠

٢ - الخنساء: ديوان الخنساء ، ص١٢٠.

٣- لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة ، ص٨٨.

٤ - شقيق : اسم لموضع يقع في ديار بني السليم

٥ - عنترة بن شداد: شرح ديوان عنترة بن شداد، ص١٤٤.

فقد أتى الاشتقاق بين كلمة " يطعن " والتي يعود الضمير فيها إلى المرثي ، وبين " طعان " التي يعود الضمير فيها العدو؛ فأحدث توازياً متجانساً ظاهرياً ، وهو في باطنه مطابق له، وهو ما ذكره ابن رشيق القيرواني " بأن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى "[1] وقد كانت اللفظتان من اشتقاق واحد ولكن المعنى مختلف ، والشاهد في ذلك أنه نشأ بذلك تكرار لحمل اللفظتين الرنة الصوتية نفسها ، مما أعطى للبيت توازياً جميلاً .

ومنه قول المهلهل في رثاء كليب [2]:

لاَ أَصْلَحَ اللهُ مِنّا مَنْ يُصَالِحُكُمْ     مَا لاَحَتْ الشَّمْسُ فِي أَعْلَىَ مَجَارِيهَا

جاء الاشتقاق هنا في كلمة " أصلح " و " يصالحكم "فهي متطابقة من الناحية التجانسية ، والصوتية، فانطبق عليها ما جاء عند ابن رشيق ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة " من ذلك أن يقع في الكلام شيء مما يستعمل للضدين" [3]، وأمثلة الاشتقاق كثيرة [4].

**١٠- التكرار:**

إن التكرار ظاهرة بارزة في شعر الرثاء، وله أثره الصوتي والدلالي في بنية القصيدة، إذ يضع في أيدينا كما تقول نازك الملائكة "مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك

---

١ – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده، ص ١٩.

٢ –المهلهل: ديوان المهلهل ، ص٩٣.

٣ – ابن رشيق القيرواني ، العمدة . ص١٩ .

٤ – انظر: ديوان الهذليين ، ق١ ص ١٥، ٢,٧,٨، ٢١.و ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري، ص ٥٧ ، ٣٤,٣٥، ٤٨، ٥٦، ٨٧، ٨٨، ٨٩,١٢٩، ١٢٩ . وديوان الفرزدق ،ص ٦٥، ٦٦، ١٩٠ ، ٢١٥ ، ٣٢٦، ٣٤٩ .و ديوان زهير بن أبي سلمى ، ص١٩ ، ٦٣ . رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ،ص ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢,٤٣، ٤٧، ٤٨ ، ٥٠، وديوان الخنساء ، ص ١٨ ، ٢١، ٢٢، ١٧، ٢٣، ٢٦، ٣٠، ٣١,٣٦ ، ٣٣، ٤٣ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٧ ، ٥١، ٥٢، ٦٦، ١٥٧,١٥٨، ١٦٢ ،و ديوان عنترة ص١٤٤، ١٤٢، ١٤٥ . ديوان أبي بكر الصديق ،ص ٣٦,٣٥ . وديوان تميم بن أبي بن مقبل ، ص ٢٠. شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، ٥٢، ٢٩ . مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ،ص ٨٣ ، ٨٤، ٨٩، ٩١، ١٠٢، . وديوان جرير ،ص ١٥٨، ١٤٠، ١٤١.

أحد تلك الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر ، فيضيئها بحيث نطلع عليها "[١] . ومنه قول الخنساء[٢] :

مَاذَا تَضمَّنَ مِنْ جُودٍ وَمِنْ كَرَمٍ وَمِنْ خَلاَئِقَ مَا فِيهِنَّ مُقْتَضِبُ

فتكرر حرف الجر" من " في البيت ثلاث مرات أعطى البيت إيقاعاً موسيقاً واضحاً يحقق توازياً فيه، ويعكس ألم الشاعرة على أخيها ، فللتكرار أهمية نفسية لارتباطه بالتجربة الشعورية كما يشير ابن رشيق إلى أن الحاجة في التكرار في قصيدة الرثاء ، تبدو أكثر إلحاحاً " وذلك لمكان الفجيعة ، وشدّة القُرْحَة التي يجدها المتفجع وهو كثير حيث التمس في الشعر وجد" [٣] . ويمكن أن نعتبر تكرار الحروف الوارد من باب التقسيم ، فقد عددت الشاعرة صفات أخيها " من جود ومن كرم ومن خلائق " ، إذ توافر في البيت ظاهرة موسيقية معنوية تصب في مدح المرثي ، فالتكرار أعطى رنة موسيقية ، وتكرار الوصف أعطى أهمية المرثي من الناحية المعنوية .

وقول لبيد[4] :

| تُبَكّي على إِثْرِ الشّبابِ الذي مَضَى | ألا إنَّ أَخْدانَ الشّبابِ الرَّعارِعُ |
|---|---|

في البيت ضرب آخر من ضروب التكرار وهو تكرار كلمة " الشباب" وهذا التكرار للكلمة فحسب وليس للمعنى، أي إنه تكرار صوتي ، فكلمة الشباب في الشطر الأول قصد بها الشاعر الوقت أو الزمان الماضي، وكلمة الشباب في البيت الثاني قصد بها المعنى الحقيقي للشباب ، وهذا ورد عند ابن رشيق في تعريفه للتكرار، حيث يقول" وللتكرار مواضع يحسن

---

١ - نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، ص٢٣٠ - ٢٥٨ .

٢ - الخنساء: ديوان الخنساء، ص١٨.

٣ - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، ص١٢٥ .

٤ - لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة، ص٥٧.

فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل ..."[1] .

فنجد حلقة تواصل بين الشباب بمعناه الحقيقي ، والشباب بمعنى الزمن الماضي ، فهو تواصل بين الزمن القاسي الذي قضى على الشباب الحقيقي ، فتكررت الكلمة في البيت لتجذب انتباه المتلقي وتقرع أذنه بترديد وحدة صوتية معينة وعلى مسافات متساوقة هي من شأن الإيقاع وحده ، وليس المقصود بالإيقاع العروضي فحسب ، بل الإيقاع بمفهومه الأرحب.

ومنه قول هند بنت عتبة الأموية في رثاء أبيها [2]:

يُطْعِمُ يَوْمَ المَسْغَبَة        يَدْفَعُ يَومَ المَغْلَبَة

في البيت نوع من التكرار الصيغي ، حيث تكررت الجملة في الشطرين الأول والثاني وهذا يمكن أن يصب في قضية النظم الشفوي الذي يعتمد على تكرار قوالب صيغية معينة ، وتكرار بنى نحوية محددة، فهذا التكرار يحافظ على النغمة الموسيقية المتساوية والمتوازية ، فقد ينتج تعادل الشطران كما يقول "فوكس جيمس" عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة. "[3]. فالشاعرة من شدة حبها لأبيها تصفه بصفات لا يوصف بها إلا الإنسان المتدين المتقي لله تعالى ، مستوحية الشاعرة ذلك من الآية الكريمة ( أَوْ إِطْعَٰمٌ فِي يَوْمٍ ذِي

---

١ - القيرواني ، الحسن بن رشيق ، العمدة في محاسن الشعر ونقده ، الجزء الثاني ، ص١٢١

٢ - فاروق أحمد اسليم ، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، ١٩٩٧م ، ص ١١١.

3 -Fox , James , J,"Roman Jakobson and the comparative study of Parallelism," .pp.60-61.

مَسْغَبَةٍ ﴿١٤﴾ ) [١]. وهذا دليل على الحالة التي تعيشها فتريد أن تجعله أفضل الخلق لتدينه .

والأمثلة على تكرار الحرف والكلمة والجملة كثير في المراثي [٢] :

**١١- تكرار النفي:**

فالشاعر حينما يرثي يكثر من النفي ظناً منه أن النفي يعيد الموتى ، فتراه يقول القصيدة وكأنه يخاطب إنساناً حياً لا ميتاً؛ ليرضي نفسيته ، ولذا سمي الرثاء بمدح الميت وذكر مناقبه وصفاته الإيجابية. ومنه قول الخنساء[٣]:

لاَ يأخذُ الخسفَ في قومٍ فيغضبهمْ      وَلاَ تراهُ إذا مَا قامَ محدودَا

وقولها[٤]:

ولا يَقُوم إلى ابنِ العَمّ يَشْتِمُه      ولا يَدِبّ إلى الجاراتِ تخويدا

---

١ - سورة البلد آية ١٤ .

٢ - ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، ص١٢٩ ،٣٥، ٤٧، ٤٨، ٥٦ ، ٨٥. شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، ص ١٨ ، ٥٢، ٩٢ . ديوان كعب بن مالك الأنصاري ،ص ٩٨ ، ١٠٧ ، ١٠٩ . مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، ص ٩٣ ، ١٠٢، ١١٣، ١٢٥ ، ١٣٣ . ديوان جرير ،ص ١٥٠، ١٥٨، ٢٣٠، ١٤١، ١٤٢ . ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ، ص ٢٠٦، ٢٠٧، ١٨١، ١٨٧، ٢١٢ . ديوان المهلهل ،ص ٢٩ ، ٣٩ ، ٤٢، ٩١، ٩٢ . ديوان أبو بكر الصديق ، ص ٣٥ . شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، ص ١١٢، ١١٣ . ديوان الخنساء ، ص١٧ ، ٩٢، ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٩، ٤٠، ٤٦، ٤٨، ٥٨، ٦٦، ٧١، ٧٣، ٧٤، ٨٦، ٩٢، ٩٩، ١٠٢ ، ١١٦، ١١٩، ١٢٧، ١٣١، ١٣٨ ، ١٤٣، ١٤٥، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٩ . ديوان الهذليين ، ص ٢٠، ١١. رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، ص ٣٧، ٥٨، ٦٨، ٤٧، ٥٦ . ديوان تميم بن أبي بن مقبل ، ص ٢١. ديوان الفرزدق ، ص٦٦ ، ١٩٢، ٢٠٦، ٢٣٨، ٣٢٥ .

٣ - الخنساء: ديوان الخنساء ، ص٤٧.

٤ - نفسه، ص٤٧.

وقولها[1]:

لا يَمْنَعُ القَوْمَ إنْ سالُوهُ خُلْعَتَهُ          وَلاَ يجاوزهُ باللَّيلِ مرَّارُ

وقولها [2]:

ولا بَلَغَ المُهدونَ في القَوْلِ مِدْحَةً          ولا صَدَقُوا إلاّ الذي فيكَ أفْضَلُ

يلحظ من الأبيات أن الشاعرة تعتمد كثيراً على تكرار النفي؛ لتنفي السلبيات عن أخيها صخر، وهذا دليل على مكانة أخيها وكبر حجم خسارته ، فتكرار النفي في البيت يعيد إلى الذهن الصوت السابق، ويخلق نغمة صوتية لفظية متوازية، وإن عطف الأشطر على بعضها يحقق ترابطاً في النص يمكن الشاعرة من ذكر أوصاف المرثي، فكان العطف مساعداً في تصوير الأفكار والأوصاف المشتركة، ومثل هذا التركيب يحدث توازناً صوتياً وتركيبياً بين المتتاليات من خلال صيغ النفي المتكررة في بدايات الأبيات والأشطر .

ومنه أيضاً قول متمم في يوم من أيام العرب كان مأساوي[3] :

**لا يطبقون إذا هَبَّ النُّيَّام ولا          في مرقدٍ يحملون الدهر أحلاما**

فقد ورد تكرار النفي في البيت السابق بصيغة " فلا " و " ولا " ، وهو مرآة لحالة الشاعر المفجوعة على أخيه التي بدت واضحة، والتكرار كما سبق يصنع إيقاعاً صوتياً متوازياً في البيت. والأمثلة على تكرار النفي كثيرة في الرثاء [4]:

---

١ – نفسه، ص٥٧.

٢ – نفسه، ص١١٤.

٣ – ابتسام مرهون الصفار ، مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، ص١٣٧ .

٤ – ديوان الخنساء ، شرح وتقديم إسماعيل اليوسف ، دار النشر دار الكتاب العربي ، دمشق سوريا ، عام ١٩٨٠ م ، ص ١٣٤، ١٥٤، ١٥٦، ١٥٩، ١٦١، مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، ص ١١٦. رثاء الأبناء

١٢- العكس والتبديل :

العكس أو التبديل هو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر، أي تغيير ترتيب الكلمات بشكل عكسي. ووظيفته تأكيد المعنى وتعميقه ، وقد عرفه العسكري بقوله " العكس أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول وبعضهم يسميه التبديل"(١). وعرفه القزويني بقوله "هو أن يقدم في الكلام جزء ثم يؤخر، ويقع / على وجوه منها أن يقع بين أحد طرفي جملة وما أضيف إليها "(٢)، وهو قلب التراكيب وتبديل جزء منها بالآخر . ومنه قول الخنساء (٣):

يا عَينِ ما لَكِ لا تَبكينَ تَسكابا　　　إذْ رابَ دهرٌ وكانَ الدّهرُ ريَّاباً (٤)

وقولها (٥):

فيا عينِ بكّي لامرئٍ طارَ ذكره　　　لهُ تبكي عينُ الرّاكضاتِ السّوابحِ

وقول أبي طالب (٦) :

كأنَّ فِرَاشِي فَوقَهُ نَارَ مَوْقِدٍ　　　مِنَ الَّليْلِ أو فَوقَ الفِرَاشِ السَّوَاجِرَ

يظهر مفهوم العكس بشكل جلي في الأبيات السابقة ، من خلال قول الخنساء في البيت الأول " راب الدهر" يقف في موازاة " الدهر ريابا " و قولها " عين أبكي " و " تبكي عين " ،في البيت الثاني، وقول أبي طالب " فراشي فوقه " و " فوق الفراش " فالعكس أو التبديل

---

في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، ص ٥٩ . ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ، ص ٢١٥ . ديوان تميم بن أبي بن مقبل ، ص٩ .

١ – أبو هلال العسكري في الصناعتين الكتابة والشعر ج١/ص٣٧١ .

٢ – القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة ج١/ص٣٢٩

٣ – الخنساء: ديوان الخنساء، ص٢٠.

٤ – تسكابا :أي صباً ، وهو مصدر السكب . راب الدهر : إذا تغير عليك وأراك الشر . والريب : الشر

٥ – الخنساء: ديوان الخنساء، ص٢٨.

٦ – فاروق أحمد اسليم ، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، ص ١١٤.

يشكل في البيت توازياً واضحاً يقوم على أبنية التكافؤ بين الطرفين المتناظرين ، وتكمن أهميته في تلوين العبارة وتقوية الدلالة ، فالتكافؤ والمساواة أمر واقع كما( بين الدهر والراب ، والعين والبكاء ، والفراش ومن فوقه) ، فتتحول المساواة التي بينهم إلى التحام ووحدة.

ومنه قول متمم[1] :

**تجرعتها في مالكٍ واحتسيتهَا لأَ عظم مِنْهَا ما احتسى وتجرَّعَا**

وقول زهير بن أبي سلمى[2] :

**لعلك يوماً أن تراع بفاجع كما راعني يوم النُتاءة سالم**

يتضح من خلال الأمثلة السابقة أن ظاهرة التوازي الأفقي وردت في كتب البلاغة العربية القديمة بمفاهيم متعددة كالمطابقة، والتصريع، وتكرار الصيغة، وتشابة البدايات والتقسيم، وغيرها، وكلها تحقق مفهوم التوازي الحديث عن طريق التكرارات أو التواترات المتحققة في المستويات اللغوية والصرفية والتركيبية والدلالية، اعتماداً على التكرار بشتى أشكاله، الذي يعد ملمحاً بارزاً من ملامح قصيدة الرثاء.



---

١ - ابتسام مرهون الصفار ، مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، ص ١١٨.

٢ - زهير بن أبي سلمى: ديوان زهير بن أبي سلمى، ص ٦٣.

# الفصل الثانى

# التوازي الرأسي

**التوازي الرأسي أو العمودي :**

يقصد بالتوازي الرأسي/ العمودي التطابق التام في كل عناصر الأبيات المتوازية على المستوى الرأسي، أي مستوى بناء القصيدة، ويكون ذلك بالتطابق التام أو الجزئي بين كل بيتين متتاليين، أو بين كل مجموعة أبيات متتالية، وهو ما يحقق للنص ترابطاً بنائياً رأسياً/ عمودياً.

يحدث التوازي الرأسي بين الجمل أو الأبيات التي تكون متشابهة البدايات أو النهايات، أو متشابهة في أعجاز الأبيات أو أجزاء منها. ويحدث كذلك بين الأبيات التي تكون متشابهه الأطراف أو التي تجمع بين المتضادات، أو تتشابه فيها الصيغ وتتكرر بصورة من الصور. وكلها ترتبط ببعضها عن طريق تكرار القافية، التي تعد شكلاً من أشكال التكرار الصوتي في نهاية البيت الشعري، ومعاودة لنغمات معينة تختلف وتتمايز عن النغمة الأساسية للبيت ، فهي ليست مجرد تكرار أصوات، وإنما تكرار الأصوات الأخيرة في البيت، فتقف كتمثال صوتي بتعبير " جان كوهن "[1] ، حيث يعرف القافية على أنها تكرار للأصوات الأخيرة في البيت الشعري ، وأنها تمثل تمثالاً صوتياً خارجياً في مقابل السجع والتجنيس بوصفهما يمثلان تمثالاً صوتياً داخلياً .

وترتبط القافية إذاً بختام البيت الشعري ، ويصبح هذا الارتباط ضرورياً في ظل " شعرية" ترى في البيت وحدة مستقلة تامة ، فتأتي القافية إعلاناً عن انتهاء تلك الوحدة ، وبلا شك أن تلك النهايات تحمل إلى جانب جرسها الصوتي المتوازي الموحد المتشابه وحدةً أو تشابهاً أو حتى تعارضاً على المستوى الدلالي ، أو بعبارة أخرى تتضامن في ظل النهايات

---

١ – جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الوالى ومحمد العمري ، دار التبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ص٧٤-٨٢ .

المتشابهة الوظيفة الصوتية مع الوظيفة الدلالية المعرفية .. فالقافية تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينه" (1)

١- تشابه البدايات والقافية الموحدة :

يقول المهلهل (2):

| | |
|---|---|
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذَا خَافَ المُغَارُ مِنَ الْمُــــغِيرِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذَا طُرِدَ اليَتِيمُ عَنِ الْجــــزُورِ (3) |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذا رَجَفَ العِضَاهُ مِنَ الدَّبــُورِ (4) |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذا ما ضِيمَ جارُ المسْــــــتجيرِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذا ضاقتْ رحيباتُ الصـــــدورِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذَا خَافَ المَخُوفُ مِنَ الثــُّغُورِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | غَداةَ بلابِلِ الأَمْـــــــرِ الكَبيرِ (5) |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذا طَالَتْ مُقَاسَــــــــاةُ الأُمُورِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذَا هَبَّتْ رِيَاحُ الزَّمْــــــهَرِيرِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذَا وَثَبَ المُثَارُ عَلَى المــــُثِيرِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذَا عَجَزَ الغَنِيُّ عَنِ الْفَقِــــيرِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذا برزتْ مخبأةُ الخـــــــدورِ |
| عَلَى أنْ لَيْسَ عَدْلاً مِنْ كُلَيْبِ | إذَا هَتَفَ المُثَوِّبُ بِالْعَشــــيرِ (6) |

---

١ - رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ص٧٦

٢ - المهلهل: ديوان المهلهل، ص٣٤- ٤٠.

٣ - الجزور : ما ينحر من النوق او الغنم .

٤ - رجف : تحرك . العضاه : كل شجرة لها شوك .

٥ - البلابل : الاضطراب .

٦ - المثوب : الذي يشير بثوبه طلب الإغاثة والنجدة

يلحظ من النص السابق ظاهرة التوازي الرأسي من خلال تشابه بداية الأبيات المتمثل بتكرار جملة " على أن ليس عدلا من كليب " ثلاث عشرة مرة، مما يجسد حالة الشاعر النفسية، حيث يضع لوماً كبيراً على أخيه كليب الذي رحل عنه، فكان رحيله من وجهه نظر الشاعر رحيلاً جائراً غير عادل؛ لأن موازين الحياة قد انقلبت إلى ضدها بسببه، وتغيرت الحياة بكاملها تغيراً جذرياً تبعاً له .

وهذا التكرار الجملي منح الشاعر قدرة على تصوير عواطفه وانفعالاته، وأشاع في النص جو الحسرة والتوجع، وعكس حالة الضعف والعجز والانكسار التي أصابت الشاعر بسبب فقد شقيقه، الذي كان يشكل عضده وسنده القوي، فرحيله بالنسبة له ظلم وجور؛ لأنه تركه أسيراً للأحزان والآلام.

لقد شكل التكرار في النص توازياً صوتياً رأسياً متميزاً، وجاء هذا التكرار في صور شتى. فهناك تكرار على مستوى الجملة كما في بدايات الأبيات" ليس عدلاً من كليب"، وتكرار على مستوى الحرف كما في بدايات أعجاز الأبيات" إذا"، وتكرار على مستوى حرف الروي (الراء) المسبوقة بحرف المد الواو تارة والياء تارة أخرى، وهو مما يشد أجزاء النص ببعضها، ويحقق توازياً صوتياً داخلياً في القصيدة كلها. وهذا البناء المتوازي مع التكرار منسجم مع الحالة الوجدانية التي يعيشها الشاعر.

وتقول الخنساء [1]:

| | |
|---|---|
| وإنّ صخراً لوالينا وسيدنا | وإنّ صخراً إذا نشتو لنحّارُ |
| وإنّ صخراً لمقدام إذا ركبوا | وإنّ صخراً إذا جاعوا لعقّارُ[2] |
| وإنّ صخراً لتأتم الهداة به | كأنه علمٌ في رأسه نارُ |

---

١ – الخنساء: ديوان الخنساء ، ، ص٥٣– ٥٤.

٢ – عقار : كثير العقر ، وذلك للنوق خاصة من أجل اطعام الجائعين .

نلحظ ظاهرة التوازي العمودية في النص من خلال تشابه صدور الأبيات وأعجازها المتمثل بتكرار التركيب الاسمي" وإن صخراً" المكون من (حرف الواو + حرف التوكيد+ العلم)؛ لتؤكد من خلاله أن أخاها صخراً لم يكن شخصاً عادياً، بل كان مثالاً تتوافر فيه خلال حميدة وخصال جليلة لا تتوافر في رجل غيره، فهو(الولي، والسيد، والمقدام، والنحار، والطعام)، وكأن هذه التكرارات تساعدها على تكرار تلك الصفات، وتعينها على الإمساك بموضوعها الرئيس.

كما نلحظ من خلال تكرار حرف الروي وهو (الراء) المضمومة المسبوقة بحرف المد الألف، مما يحقق نغماً موسيقياً موحداً في نهاية كل بيت يشبه الشهيق والزفير الذي يعبر عن حرارة الوجد ومرارة الفقد الذي منيت به الشاعرة. ومن خلال تكرار حرف العطف الواو في بداية كل شطر فيربط الأبيات بعضها بعضاً، ويجعلها بنية متماسكة كالجسد الواحد. كما أن تكرار اللام المزحلقة في صدور الأبيات، وتكرار اللام الواقعة في جواب الشرط في أعجاز الأبيات يضفي على النص توازياً عمودياً واضحاً من الناحيتين الشكلية والمضمونية، فالتكرارات السابقة تؤكد المعنى، وتبين أن المرثي يستحق مثل هذا الرثاء الحار.

كما يتحقق التوازي في النص على المستوى التركيبي النحوي، فالشاعرة تبني لغتها بناء متوازياً كما في قولها:

**وإنّ صخراً إذا نشتو لنحّار** ..................................

**وإنّ صخراً إذا جاعوا لعقّار** ..................................

إن البناء النحوي للشطرين متساوٍ، وهذا التساوي يشكل نسقاً متوازياً ، فمن الجانب التركيبي تبدو الكلمات متماثلة في موقعها ، ولكن وظيفة التوازي لا تظل مقتصرة في القيمة

الصوتية الناتجة عن مثل هذا التركيب، وإنما تتعدى ذلك إلى المعنى ، فالمعنى في الشطر الأول ينسجم مع المعنى في الشطر الثاني ، وهذا يظهر قدرة الشاعرة على توكيد المعاني التي تريد أن تمنحها لصخر.

وتقول ابنة عم النعمان بن بشير في رثاء زوجها [1] :

| | |
|---|---|
| وحدَّثني أصحابُه أنَّ مالكاً | خَفيفٌ عَلى الأحداث غيرُ ثقيلِ |
| وحدَّثني أصحابُه أنَّ مالكاً | ضَروبُ بنصلِ السيفِ غير نكولِ [2] |
| وحدَّثني أصحابُه أنَّ مالكاً | جوادٌ بما في الرحل غيرُ بخيلِ |
| وحدَّثني أصحابُه أنَّ مالكاً | صرومٌ كماضي الشفرتين صقيلِ [3] |

يظهر التوازي العمودي في النص من خلال تكرار جملة " وحدثني أصحابه أن مالكاً" أربع مرات في بداية /صدر كل بيت ، وتتكون الجملة المكررة من جملتين متتاليتين الأولى فعلية مؤلفة من (الفعل+ المفعول به ضمير المتكلم المتصل+ الفاعل المتصل بضمير الغائب العائد على المرثي) ، والثانية اسمية مؤلفة من ( حرف التوكيد إنّ+ العلم وهو اسم المرثي)، ثم يأتي في بداية الشطر الثاني من كل بيت جاء وصفه من قبل أصحابه لا من قبلها، لا لأنها تجهله، ولا تعرف خصاله، بل لأنها تريد التأكيد من خلال أصحابه الذين عاشروه على أنه إنسان مثالي جمع المحاسن من أطرافها ، وهذا أسلوب جميل في تأكيد صفاته وعد مآثره.

واعتمدت الشاعرة في إبراز تلك الصفات على التضاد تارة كما في (خفيف وثقيل، وجواد وبخيل)، وعلى تكرارصيغة المبالغة ( فعول) كما في (ضروب وصروم)، وهذا كله يمنح

---

١ – عمر الأسعد ، ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ، ص٢٢٠ – ٢٢١ .

٢ – نكل من العدو: جبن

٣ – صروم : قاطع . ماضي الشفرتين :السيف .

النص توازياً بنائياً عمودياً، هذا فضلاً عن تكرار حرف الروي(اللام) المكسورة في نهاية الأبيات، وهو مما يزيد وحدتها وترابطها شكلاً ومضموناً.

ويقول كعب بن مالك في رثاء الرسول صلى الله عليه وسلم [1]:

| | |
|---|---|
| ألاَ أنْعِي النَّبِي إلى العَالمينَا | جَميعاً ولا سيما المُسْلمينَا |
| ألا أنعي النَّبي لأصحَابه | وأصَحابَ أصحابِه التَابعيَنا |
| ألا أنعي النَّبي إلى مَن هدَى | من الجنِّ ليلةَ إذْ تسمعونَا[2] |

تتجلى ظاهرة التوازي الرأسي في الأبيات من خلال تكرارت جملة " ألا أنعي النبي " ثلاث مرات مبدوءة بـ (ألا) في كل بيت، وليس ثمة حدث جلل أعظم من انتقال النبي محمد صلى الله عليه وسلم إلى الرفيق الأعلى. وهو حدث أفزع المسلمين جميعاً، بل أفزع العالمين كلهم. وهذا الحدث أفزع الشاعر أيضاً وجعله في حيرة من أمره، فلم يعرف إلى من يقدم عزاءه إلى العالمين أم إلى المسلمين أم إلى أصحاب النبي أم إلى التابعين لأصحابه، وقد عبر الشاعر عن حيرته وقلقه وفزعه بهذا التكرار الجملي .

ويبرز التوازي الصوتي في النص من خلال التكرار الوارد في قوله" لأصحابه وأصحاب أصحابه"، وتكرار حرف الروي (النون) المطلقة في نهاية كل بيت مما يحقق في النص جمالاً موسيقياً داخلياً وخارجياً.

وتقول زوجة عبيد الله بن العباس بن عبد المطلب في مقتل ابنيها [3] :

| | |
|---|---|
| ياَ مَنْ أحَسَّ بُنَيَّي اللَّذين هُماَ | كالدُّرتَين تشظَّى عنهما الصَّدفُ |

---

١ – كعب بن مالك: ديوان كعب بن مالك الأنصاري ، ص١٠٧.

٢ – إشارة أن الجن كانوا يسترقون السمع ويتصنتون إلى قراءة القرآن وينقلونها إلى قومهم .

٣ – محمد إبراهيم حور ، رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، ص٦٥ .

| | |
|---|---|
| ياَ مَنْ أَحَسَّ بُنَيَّي اللَّذين هُماَ | سمعي وطَرْفي فطرفي اليوم مختطفُ |
| ياَ مَنْ أَحَسَّ بُنَيَّي اللَّذين هُماَ | مخُ العظام فمخي اليوم مزدهــفُ (1) |

تبدو ظاهرة التوازي الرأسي في الأبيات من خلال تكرار الجملة الندائية ( يا من أحسن بني الذين هما) ثلاث مرات، التي تجسد آلام الشاعرة وأحزانها على فقد ابنيهـا اللـذين تعتبرهما شيئاً ثميناً في حياتها، فهما درتان نفيستان، وهما سمعها وطرفها ومـخ عظامهـا، وبدونهما تفقد الشاعرة كل حواسها وقوتها، ويصبح وجودها بلا قيمة، لذا فقـد لجـأت إلـى الإكثار من التساؤلات من الروح التأملية بوجودهما في عالم الروح المليء بالحيرة والسخط على ما تحمله الأمور الغيبية من مفاجئات لا تشبع حاجات الـنفس وسـعيها وراء الحقيقـة، فكانت هذه التساؤلات تحمل أنات النفس المعذبة المكتوية بنيران الفقد، والعاجزة أمـام فعـل الموت عن تقديم شيء سوى البحث عن الخلود الروحي ، وهو تساؤل يسـهم فـي صـياغة الوجود الإنساني وجدلية الموت والحياة.

لقد أحدث التكرار في النص شكلاً من أشكال التوازي، كما أحدث التفسير الذي اعتمدت عليه الشاعرة في الأبيات توازياً موسيقياً داخلياً؛ فقد فسرت قولها طرفي بـ" فطرفي اليـوم مختطف" وقولها مخي بـ" فمخي اليوم ومزدهف "، وهاتان جملتان متساويتان متساوقتان في البناء والشكل، والتكرار الوارد فيهما سواء على مستوى الكلمة ( اليوم)، أو علـى مسـتوى تشابه الصيغة( مختطف/ مزدهف)، أو على مستوى البناء النحوي التركيبـي المتكـون مـن (اسم مضاف إلى ياء المتكلم+ ظرف زمان+ اسم مفعول) يسهم في خلق نوع مـن التـوازي

---

1 – مزدهف : مفقود

الأفقي والرأسي في النص؛ هذا فضلاً عن تكرار القافية وحرف الروي. وهناك أمثلة كثيـرة على هذا النوع من التوازي [1] :

**٢-تشابه الأطراف (التسبيغ):**

للتسبيغ علاقة بالقافية بحيث لا تتجاوب القافية تجنيساً مع ما قبلها وحسب ، بل تتجاوب مع ما بعدها، فهو تجنيس موقعي. يحدد موقعه بالنسبة لقافية البيت وأول الذي يليه . يقول ابن أبي الإصبع " هذا الباب سماه الأحدابي التسبيغ ، وفسره بقوله: هو أن يعيد لفظ القافية في أول البيت الذي يليه "[2]. ومنه قول عنترة بن شداد يوم مقتل لقيط[3]:

ومكرُوبٍ كشَفْتُ الكَربَ عنه بضربةِ فيصل لَّما **دعاني**

**دعاني** دعوةً والخيلُ ترد٣٢٢ي فما أدري أبا سمى أمْ كناني

فقد كرر الشاعر كلمة ( دعاني ) التي وردت قافية في البيت الأول في بداية البيت الثاني ومثل هذا التكرار يحدث توازياً رأسياً بين الأبيات ويربط البيت بالذي يليه، هذا بالإضافة إلى أن اعتماد الشاعر على التجنيس كما في ( مكروب /كشفت الكرب و دعاني /دعوة ) يزيد من جمال التوازي فيها. والتجنيس كما عرفه السكاكي هو " تشابه الكلمتين في اللفظ "[4] وهـذا التشابه في اللفظ أدى إلى التماثل في الصوت الذي يحقق توازي بناء في القصيدة من حيـث

---

١ - انظر: ديوان المهلهل ، ص٢٩ ، ٢١، ٣٤-٤٠، ٤٨,٤٩,٨٨ . - وديوان الخنساء ،ص٢٠، ٢٦، ٤٧، ٥٢، ٦٦، ٦٨، ٧٠، ٧٣، ٧٤، ٧٦، ٧٧، ٨١، ٨٨، ٨٩، ٨٥، ١٠١، ١٠٦، ١٠٧، ١١٠، ١١٧,١٣٥، ١٥٦ . - وديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري، ص٣٤، ٣٥، ٥٦، ٨٤، ١٢٩ . وديوان كعـب بـن مالـك الأنصاري ، ص٩٢، ١٠٨.و ديوان عنترة ،ص ١٤٤. - وديوان أبي بكر الصديق ،ص ٣٦.و ديوان دريد بن الصمة الجشي ، ص ٥٩. ومالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ،ص ٨٩ . وديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي، ص ١٧٧,٢٢٥ . وشعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ،ص ١١٦، ١١٧ . - وديوان تميم بن أبي بن مقبل ،ص ٢٠ . ديوان جرير ، ص١٦٦ . - ديوان الهـذليين ، ص ٤ ، ٤ . - ديـوان الفـرزدق ،ص٥، ٨٤، ١٩١، ٢٣٩، ٣٢٥. رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، ص٣٧ .

٢ - ابن أبي الإصبع :تحرير التحبير ، ص٥٢٠.

٣ - لبيد بن ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، ص١٤٢.

٤ - أبو يعقوب السكاكي ، مفتاح العلوم، ص ٤٢٩ .

الشكل والدلالة ، يقول العمري : " نلاحظ أن بعض الدراسيين المحدثين ذوي النزوع الشكلي يميلون إلى دراسة الأصوات خارج الكلمات ، بل إن منهم من يعتقد أن الارتباط بالكلمات يؤدي إلى إغفال التوازنات البسيطة ، ونحن نعتقد أن تعميق الدراسة لالتقاط كل العناصر التوازنية لا ينبغي أن يؤدي إلى إغفال جانب الدلالة "[1]، ومثل هذا التكرار شيوعاً في المراثي يؤكد قدرة الشاعر على استثمار الطاقات التعبيرية التي تولدها مثل هذه الصيغ ، والتي تعكس لنا نفسية الشاعر ، تلك النفسية المليئة بالحزن والأسى ، فيحمل مثل هذا التكرار وظائف توكيدية وإيقاعية تحقق التوازي بين الأبيات.

ومنه قول الخنساء في رثاء معاوية [2]:

ألا لا أرى في النَّاسِ مثلَ معاويةٍ     إذا طَرَقَتْ إحْدَى اللّيالي بداهِيَةْ [3]

بداهِيَةٍ يَصنْغَى الكِلابُ حَسيسَها     وتَخرُجُ منْ سِرّ النّجيّ عَلانيَةْ

تلجأ الشاعرة إلى إحداث التوازي الشكلي من خلال تكرار كلمة " بداهية " في نهاية البيت الأول وبداية البيت الثاني وهذا يدل على عمق المصاب، وشدة الألم الذي تشعر به الخنساء بسبب فقد معاوية، الذي تعتبره داهية عظيمة تفزع منها الكلاب.

وقد فسرت الشاعرة تلك الداهية بقولها" بداهية تصغى الكلاب حسيسها" وهذا التفسير يدعم المعنى ويوضحه ويعمقه في نفس المتلقي، من هنا يمكننا القول إن التسبيغ أو تشابه الأطراف يندرج تحت باب التفسير الذي حده العسكري بقوله" هو أن يورد معاني فيحتاج إلى شرح أحوالها فإذا شرحت تأتي في شرح تلك المعاني من غير عدول عنها أو زيادة تزيد" [4].

---

١ – محمد العمري ،تحليل الخطاب الشعري ، ص٢٧٦ .

٢ – الخنساء: ديوان الخنساء ، ص١٥٧.

٣ – الداهية : المصيبة العظيمة .

٤ –أبو هلال العسكري، الصناعتين، ج١ ص ٣٤٥.

وهناك أمثلة كثرة في شعر الرثاء تتجلى فيها ظاهرة التسبيغ[1].

### ٣- الجمع بين الأضداد:

يكون الجمع بين الأضداد بإيراد كلمة في الشطر الأول من البيت الأول تتضاد مع كلمة في الشطر الأول من البيت الثاني ، أو بإيراد تضاد بين كلمتين في كل بيت وبشكل متتالي في أبيات القصيدة . وهو فن من فنون البديع وله مسميات مختلفة منها : الطباق ، التكافؤ ، والمطابقة . ومنه قول المهلهل في رثاء كليب [2]:

وَكُنْتُ أَعُدُّ قُرْبِي مِنْكَ رِبْحاً إِذَا مَا عَدَّتِ الرِّبْحَ التِّجَارُ
فلاَ تبعدْ فكلٌّ سوفَ يلقى شَعُوباً يَسْتَدِيرُ بِهَا الْمَدَارُ

تقدم أن التضاد يحقق توازياً أفقياً بين الأشطر، وهو كذلك يحقق توازياً رأسياً بين الأبيات، فكلمة" قربي " في البيت الأول تتضاد مع كلمة " تبعد " في البيت الثاني ، وهذا الجمع بين الضدين يسهم في أبراز المعنى المطلوب في النص ويجعله أكثر ارتباطاً بالفكرة الجوهرية وهي ذكر صفات الفقيد الإيجابية، والتألم الشديد على فقده ورحيله.

والجمع بين الأضداد جزء من بنية اللغة الشعرية، وعنصر هام من مكوناتها ، تقوم عليه ويكون حركة أساسية من حركاتها، وهذا مما يضيف للقصيدة نوعاً من التوازي ، كما أن

---

١ - انظر: ديوان الخنساء ، ص٩٦ ، ١٧,١٩، ٢٦,٣٦، ٤١، ٦٠، ٥٨، ٥٩، ١١٧، ٧٠، ٧٧، ٩٥، ١٥٤، ١٥٥، ١٥٧، ١٦١ . - وديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري، ص ١٢٨، ١٣٠، ٨٧، ٨٤، ٨٥ .وديوان المهلهل ، ص ٥٤، ٢٢، ٥٣، ٦٥، ٦٩، ٨٧، ٨٨، ٩٢، .وديوان الهذليين ، ص ٢، ٢-٣، ١٠، ٣٧، ٢٣٦، ٢٣٧ . ورثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، ص٤١-٤٢، ٤٧ ،٦١، ٦٨، ٦٩ . وديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ، ص ١٩٤,١٧١، ٢١٤-٢١٥ . وشعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ،ص ١١٥، ١١٧، ٢١٢، ٢١٣-٢١٤. - وديوان الفرزدق ،ص ٦، ٦٦، ١٩٢، ٢٠٦ . وديوان عنترة ، ص ١٤٤. وديوان جرير ، ١٤١، ١٤٢، ١٥٨.

٢ - المهلهل: ديوان المهلهل ، ص٣٠.

الجناس الاشتقاقي الوارد في الكلمات ( أعد/ عدت) و(ربحاً /الربح) و(يستدير/ المدار) يمنح النص إيقاعاً موسيقياً داخلياً يحقق توازياً صوتياً فيه.

وقد أوضح التضاد في النص الجانب النفسي للشاعر،إذ استخدم الفعل الماضي عندما مدح المرثي وجعل القرب منه ربحاً ، وعندما خاطبه في البيت الثاني خاطبه كأنه على قيد الحياة فأتي بضد " القرب" قائلاً " لا تبعد " مع أنه قد ابتعد عن الحياة كلها ، فالشاعر يواسي نفسه العاجزة عن مواجهة الحقيقة، وينظر إلى الغائب على أنه حاضر .

وقول الخنساء في رثاء صخر [1]:

| | |
|---|---|
| مشَى السَبَنْتَى إلى هيجاءَ مُعْضِلَةٍ | لهُ سلاحانِ أنيابٌ وأظفارُ |
| وما عَجُولٌ على بَوٍ تُطيفُ بهِ | لها حَنينانِ إعْلانٌ وإسْرارُ |
| تَرْتَعُ ما رَتَعَتْ حتى إذا ادّكرَتْ | فإنّما هيَ إقبالٌ وإدبارُ |
| يوْماً بأوْجَدَ منّي يومَ فارقَني | صخرٌ وَللدّهرِ إحلاءٌ وَإمرارُ |

يلحظ أن الشاعرة تعتمد على الطباق/ الجمع بين المتضادات اعتماداً كبيراً في كل عجز من الأبيات السابقة كما في ( أنياب/وأظفار" و" إعلان /إسرار " و" إقبال /إدبار " و " إحلاء وإمرار " ) وهذا يخلق في النص صوتياً أفقياً ورأسياً ، و بعداً نفسياً ليس من جهة المبدع فحسب بل ومن جهة المتلقي. يقول يوسف اليوسف " فبهذا التضاد تستطيع أن تثير تحركاً في الخيال ذا اتجاهين متنابذين ولكنهما مندغمان في الحركة الواحدة ، وبذلك تستطيع أن تحرك عاطفة اصطراعية مضطرمة "[2].

كما تعتمد على التطريز الذي بدا جلياً بعد التفصيل الذي يلحق بالمثنى كما في قولها ( لها سلاحان " أنياب و أظفار" و " ولها حنينان ) وهما تركيبان متساويان متساوقان في البناء

---

١ -الخنساء: ديوان الخنساء ، ص٥٣.

٢ – يوسف اليوسف ، مقالات في الشعر الجاهلي ، دار الحقائق ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٣٣٨ .

والتركيب والوزن مما يوفر في النص إيقاعاً داخلياً يكسبه رونقاً تطريزياً جميلاً، وترابطاً بنائياً واضحاً. هذا فضلاً عن الدور الذي تؤديه القافية المتكررة في هذا الإطار.

**٤- تكرار الصيغة:**

يعد تكرار الصيغ المتشابه من الأشكال البلاغية التي تحقق التوازي الأفقي والرأسي في النص، ومنه في الرثاء قول الخنساء[١]:

| | |
|---|---|
| الحاملُ الثِّقلَ المـــهمَّ | مِنَ المُلِمّاتِ الفَـــوادحْ [٢] |
| الجابِرُ العَظْمَ الكَسيـــرَ | مِنَ المُهاصِرِ والمُمَـــانحْ [٣] |
| الواهِبُ المِئَةَ الهِجــانَ | مـــن الخناذيذِ الســـوابحْ [٤] |
| الغافِرُ الذَّنْبَ العَظيـــمَ | لِذي القَرابةِ وَ الممـــالــحْ [٥] |

إن تكرار صيغ متشابه في النص وبشكل عمودي يحقق فيه توازياً رائعاً، فقد لجأت الشاعرة إلى ذلك من خلال تكرار صيغة اسم الفاعل ومعموله " في بداية كل بيت( الحامل الثقل " و" الجابر العظم " و " الواهب المئة " و "الغافر الذنب " بالرغم اختلاف كل كلمة عن أختها إلا أن هناك ازدواجية في التقسيم الصوتي للكلمات التي شكلت نبرات موسيقية متوازية. فالتوازي والتكرار يحافظان على النغمة المتساوية ، وهذا ينسجم مع طبيعة المرثاة التي تقوم على النواح والبكاء والجو الجنائزي الحزين .

---

١ -الخنساء: ديوان الخنساء ، ص٣٠.

٢ – الملمات : المصائب . الفوادح : ج فديحة ،أي الثقيلة .

٣ – المهاصر : الكسر . الممانح : هو العطاء .

٤ – الهجان : أي الكريمة . الخناذيذ : الطوال المشرفة . السوابح : التي تسير وكأنها تسبح .

٥ – الممالح : الأكل مع الناس ومعاشرتهم .

وتبدو ظاهرة التوازي في النص من خلال اعتماد الشاعرة على بناء تركيبي نحوي واحد يتكرر في جميع الأبيات على النمط الآتي (اسم فاعل + معموله+ صفة المعمول+ حرف الجر+ الاسم المجرور+ صفته أو معموله) كما في قولها:

( الحاملُ / الثّقلَ / المـــهمَّ /مِنَ المُلِمّاتِ / الفَـــوادحْ )

(الجابِرُ / العَظْمَ / الكَسيـــرَ / مِنَ المُهاصير / والمُمســـانحْ )

( الواهِبُ / المِئَةِ / الهِجـانِ / مـن الخناذيذِ / الـسـوابحْ )

( الغافِرُ / الذّنْبِ / العَظيـــم / لذي القرابة / وَ المِمــالـحْ )

وهذا التشكيل الشعري يمنح النص توازياً تركيبياً صوتياً داخلياً وخارجياً يعبر عن حالة الخنساء المتألمة الحزينة ، ويمنحه كذلك بعداً دلالياً عميقاً؛ فهي تسبغ على أخيها صفات جليلة لا يوصف بها إلا العظماء، مستعينة في ذلك على تناصات قرآنية تقويها وتدعمها كما في قولها " الغافر الذنب " فهو استلهام من قوله تعالى: { غَافِرِ ٱلذَّنۢبِ وَقَابِلِ ٱلتَّوۡبِ شَدِيدِ ٱلۡعِقَابِ ذِي ٱلطَّوۡلِۖ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَۖ إِلَيۡهِ ٱلۡمَصِيرُ ۝٣ }[1]، و قولها " لذي القربى " فهو استلهام من قوله تعالى:{ ۞ وَٱعۡبُدُواْ ٱللَّهَ وَلَا تُشۡرِكُواْ بِهِۦ شَيۡـٔٗاۖ وَبِٱلۡوَٰلِدَيۡنِ إِحۡسَٰنٗا وَبِذِي ٱلۡقُرۡبَىٰ وَٱلۡيَتَٰمَىٰ ۝٣٦ ...}[2]، وهذه المتداخلات النصية تمنح النص قيمة تعبيرية، وشكلاً أسلوبياً يبث الحركة والفاعلية فيه.

---

١ - سورة غافر، الآية ٣.

٢ -سورة النساء، الآية ٣٦.

٥-الترصيع والتطريز:

الترصيع كما عرفه العسكري " وهو أن يكون حشو البيت مسجوعا "[١]، وهو كذلك " أن يعتمد تصيير مقاطع الأجزاء في البيت المنظوم أو الفصل من الكلام المنثور مسجوعة "[٢].

ومنه قول الخنساء[٣]:

| | |
|---|---|
| جم فَواضِلهُ تَنْدى أناملهُ | كالبدرِ يجلُو ولا يَخْفى عَلى السَّارِي |
| ردّاد عارية فكّاك عانية | كَضيْغمٍ باسلٍ للقرْن هصَّـــــار |
| جوّاب أودية حمّال ألوية | سمح اليَدين جوَّاد غير مِقيـَــار |
| نحّارُ راغيةٍ غلاّب طاغيةٍ | فكّاكُ عانيةٍ للعظم جبّـــــار |

فالشاعرة تحدث توازياً أفقياً ورأسياً في النص من خلال الترصيع المبثوث في حشو الأبيات كما في قولها ( فواضله / أنامله " و " عارية / عانية" و"أودية / ألوية" و" راغية / طاغية )، ومن خلال تشابه الصيغ كما في قولها ( ردّاد، وجوّاب، وحمّال، ونحّار، وغلاّب، وفكّاك) وهي صيغ مبالغة تشكل في النص توازياً صوتياً، بالإضافة إلى قيمتها الدلالية التي تعطي المرثي صفات مبالغ بها ترفعه عن مصاف البشر العاديين.

كما أضاف التطريز للنص بعداً إيقاعياً جديداً تولد من " تجاوز الترصيع مستوى البيت لينظِّم فضاء القصيدة باعتبارها أرضية ومشهداً واحداً "[٤] ، كما في الأبيات ذات الفواصل السجعية والمتساوية في الوزن ، بالإضافة إلى ما في الشطرين الأخرين من تكرار لأداة التشبيه الكاف، حيث نجد كاف التشبيه في الشطر الأول تتعادل في موقعها مع كاف التشبيه في الشطر الثاني ، و " البدر " مع " ضيغم " و " يجلو " مع " باسل " و " ولا يخفى على

---

١- أبو هلال العسكري ، الصناعتين الكتابة والشعر ، ص٣٧٥

٢- بن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ،ص١٩٠

٣ - الخنساء: ديوان الخنساء ، ص٨٢.

٤ - محمد العمري ، تحليل الخطاب الشعري ، ص١٨٤ .

الساري " مع " للقوم هصار " و " سمح اليدين " فكاك عانية " و " جواد غير مقيــــار " مع " للعظم جبــــــار ". فمثل هذا التشكيل القائم على تساوي النسق عامل يعزز الجانــب الوجداني والبعد النفسي الذي تعيشه الشاعرة .

وقولها أيضاً [1]:

| | |
|---|---|
| طلاَّعُ مرقَبة منَّاعُ مغلقةٍ | ورّادُ مَشربةٍ قطّاعُ أقــرَانِ [2] |
| شَهّادُ أنديةٍ حَمّالُ ألويةٍ | قطّاعُ أوْديةٍ سِرحانُ قِيعانِ [3] |

٦- تشابه النهايات:

ومن الأشكال البلاغية المحققة للتوازي الرأسي في النصوص الشعرية تشابه نهايــات الأبيات، ومنه قول المهلهل[4]:

| | |
|---|---|
| كَيْفَ يَبْكِي الطُّلُولَ مَنْ هُوَ رَهْنٌ | بطعانِ الأنامِ **جيلاً فجيــلاَ** |
| أَنْبَضُوا مَعْجِسَ الْقِسِيِّ وَأَبْرَقْــ | ـنا كما توعدُ **الفحولُ الفحولاَ** |

يظهر التوازي العمودي في البيتين السابقين من خلال تشابه النهايات فيهما، بحيث يكرر الشاعر الكلمة مرتين أو يأتي بالفعل ومصدره متجاورين كما فــي قولــه " جــيلاً فجــيلا " و" الفحول الفحولا "، وهذا يوفر في النص جمالاً موسيقياً داخلياً وبعداً دلالياً ينسجم مع حالــة الشاعر النفسية.

---

١ – الخنساء: ديوان الخنساء: ص١٤٥- ١٤٦.

٢ – المرقبة : الموضع العالي المشرف . المغلقة : استحقاق الرهن . المشربة : مورد المــاء . أقــران : ج قرن وهو الحبل .

٣ – السرحان : الذئب . قيعان : ج قاع ، كل أرض سهلة منبسطة بين جبال .

٤ – المهلهل: ديوان المهلهل ، ص٦٥.

وقول الخنساء[1]:

| | |
|---|---|
| ذَكَرتُ أخي بعدَ نَوم الخَليِّ | فانْحَدرَ الدّمــعُ مني انْحِــدارَا |
| وخيلٍ لَبِستَ لأبطالِهـــــا | شليلاً ودَمّــرتَ قومــاً دمــارَا |
| تَصيَّدُ بالرّمحِ رَيعانَهـــــا | وتهتَصرُ الكَبْشَ منهــا اهْتِصارَا |

فالشاعرة تعتمد على تكرار الفعل ومصدره بشكل واضح كما في قولها:( فانحدر انحدارا " و" ودمرت دمارا " و" وتهتصر اهتصارا)، وهذا يجعل القصيدة مرتبطة مــع بعضــها، ويخلق نغمة موسيقية إيقاعية ملحوظة . كما أن تكرار صيغة المصدر أو المفعــول المطلــق تأتي في النص لتقوي الفعل وتؤكده، فدموعها غزيرة الانحدار على أخيها وعبرت عن تلــك الغزارة بالمصدر(انحدارا)، وقوة صخر مدمرة تدمر الأعداء وقد عبرت عنها وأكدتها بقولها ( تدميرا)الأفعال و(اهتصارا)، وهذه ومفعولاتها المطلقة تبين حالة الانكســار التــي تعيشــها الشاعرة بسبب فقد أخيها.

يلحظ من النماذج السابقة مدى بروز ظاهرة التوازي الرأسي في قصيدة الرثــاء مــن خلال التكرار الوارد بصور وأشكال مختلفة: كتشابه صدور الأبيات ونهاياتها، وتشابه أطراف الأبيات، وتشابه الصيغ وتكرارها، والجمع بين الأضداد، وتكرار حرف الروي والقافية، وكلها تحقق في النص توازياً صوتياً يمنحه قيمة جمالية وأخرى دلالية تنسجم مــع حالــة الشــاعر النفسية.

---

١ - الخنساء: ديوان الخنساء ، ص٦١.

# الفصل الثالث

# تطبيقات

وحتى تتضح ظاهرة التوازي بنوعيها الأفقي والرأسي نقدم قراءات تطبيقية لنصوص شعرية متكاملة، أحدها للمهلهل في رثاء أخيه كليب، وثانيها للبيد بن ربيعة في رثاء أخيه أربد، آخرها للخنساء في رثاء أخيها صخر.

يقول المهلهل[1]:

إنّ تحتَ الأحجارِ حَزْماً وعَزْماً   وقَتِيلاً مِنَ الأَرَاقِمِ كَهْلا
قَتَلَتْهُ ذُهْلٌ فَلَسْتُ بِراضٍ   أَوْ نُبيدَ الحَيَّيْنِ قَيْساً وذُهْلا
ويَطِيرَ الحريقُ منّا شَراراً   فَيَنالَ الشَّرارُ بَكْراً وعِجْلا
قَدْ قَتَلْنَا بِهِ ولا ثَأْرَ فيهِ   أَوْ تَعُمَّ السُّيوفُ شَيْبانَ قَتْلا
ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبَاً   أَوْ تَحُلّوا عَلَى الحُكُومَةِ حَلاّ
ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبَاً   أَوْ أُذِيقَ الغَداةَ شيبانَ ثُكْلا
ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبَاً   أَوْ تَنَالَ العُداةُ هُوناً وذُلاّ
ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبَاً   أَوْ تَذُوقوا الوَبَالَ وِرْداً ونَهْلا
ذَهَبَ الصُّلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبَاً   أَوْ تَمِيلوا عَنِ الحَلاجِلِ عُزْلا
أَوْ أَرى القتلَ قَدْ تَقاضى رِجَالاً   لَم يَمِيلوا عَنِ السَّفَاهَةِ جَهْلا
إنّ تحتَ الأَحْجَارِ والتُّربِ مِنْهُ   لَدَفِيناً عَلا عَلاءً وَجَلاّ
عَزٌّ واللهِ يا كُلَيْبُ عَلَيْنَا   أَنْ تَرى هامَتي دِهاناً وكُحْلا

تتجلى ظاهرة التوازي بنوعيها في النص من خلال أشكال متعددة تتضافر كلها لتبرز نغمة الحزن الشديدة التي يعاني منها الشاعر إثر مقتل شقيقه، وتبين موقف الشاعر إزاء ذلك الحادث المؤلم.

---

١ - المهلهل، الديوان ، ص ٦٣-٦٤.

ولعلّ أهم تلك الأشكال تشابه بدايات عدد من الأبيات في النص يتمثل بتكرار جملة (ذَهَبَ الصلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبَاً) خمس مرات، وهي تشكل لازمة رددها الشاعر لتكون مفتاحاً للفكرة المسيطرة عليه، وضوءاً كاشفاً لما يختلج في نفسه وعقله و شعوره من جهة، ويصور بها عواطفه وأحاسيسه، ويحدد موقفه من قضية مقتل أخيه من ناحية أخرى. كما أنه بهذا الأسلوب التكراري يثير الحماسة في صدور المحيطين به، ويحثهم على القتال والأخذ بالثأر والانتقام لأخيه.

وتتكون اللازمة من جملتين فعليتين معطوفتين بحرف العطف(أو) وهما( ذهب الصلح) و(تردوا كليباً)، وكأنه بهذا التكرار يضع الخصم أمام تحدٍ كبير، فليس ثمة صلح لأن الخيارات والبدائل التي يضعها أمامهم صعبة، فكليب قد مات والميت لا يُرد، وعليه فلا صلح معهم إلا بتقديم تنازلات منها( تحلوا على الحكومة، تميلوا عن الحلاحل، تذوقوا الوبال والثكل، تنالوا الهوان والمذلة). وكلها شروط أو خيارات تعجيزية تبين مدى تأثر الشاعر على شقيقه، ومدى حرصه على الثأر له والانتقام من الفاعلين، فهو يلجأ إلى أسلوب التهديد في مرثيته. وهذه الأبيات الخمسة بأشطارها المتشابهة تحقق توازياً صوتياً عمودياً تتناغم مع إحداث التوازن النفسي الذي يريد الشاعر أن يصل إليه، فهو لن يهدأ أو يستقر نفسياً إلاّ إذا تمت الخيارات السابقة التي وضعها أمام الفاعلين.

وقد شكل التكرار في النص توازياً صوتياً متميزاً، وجاء هذا التكرار بصور شتى، فهناك تكرار على مستوى الجملة كما في بدايات الأبيات (ذَهَبَ الصلْحُ أَوْ تَرُدّوا كُلَيْبَاً)، وفي قوله ( إنّ تحتَ الأحْجَارِ)، وعلى مستوى الحرف كما في بدايات أعجاز الأبيات، حيث كرر الشاعر حرف العطف(أو) الذي يفيد معنى التخيير بين الجملتين المكررتين، وفي بداية أعجاز

بعض الأبيات متبوعاً بجملة فعلية تحدد موقفه وخياراته إزاء ما أصابه من ألم وحزن على فقد أخيه.

كما أن تكرار التنوين في النص يحدث توازياً كما في (حزماً، عزماً، قتيلاً، قيساً، بكراً، شراراً، كليباً، هوناً، ورداً، رجالاً، علاءً، دفيناً، دهاناً)، وهذا التنوين فيه تأكيد وتشديد على الموقف الذي يتبناه الشاعر.

وساهم تكرار حرف الروي (اللام المطلقة) في آخر كل بيت بإبراز حالة خاصة عند الشاعر، ولاسيما إذا وقفنا على آخر حرفين وهما (لا)، وكأن في القافية أو حرف الروي رفضاً جازماً للصلح مع الجناة لا للصلح ولا لأي خيار غير الانتقام والأخذ بالثأر. ويؤدي هذا التكرار دوراً آخر، إذ يشد أجزاء النص ويربطها ببعضها، ويمنح النص إيقاعاً صوتياً داخلياً يتلاءم مع حالة الشاعر النفسية.

ومن الأشكال الأخرى التي تبرز ظاهرة التوازي الأفقية في النص التقسيم داخل البيت الواحد كما في قوله (إنّ تحت الأحجار حزماً وعزماً وقتيلاً)، وتكرار صيغة المعطوف والمعطوف عليه كما في قوله (قيساً وذهلا، وبكراً وعجلا، وهوناً وذلا، ورداً ونهلا، وعلاءً وجلا، ودهاناً وكحلا)، وصيغة المفعول المطلق الذي يؤكد الفعل ويؤكد موقف الشاعر كما في قوله (تحلّوا حلاً) و(علا علاءً). وتكرار كلمات مشددة مثل( إنّ، الحيّين، نعمّ، تردّوا، تحلّوا، حلاً، ذلاً) تبرز مدى تشدد الشاعر في موقفه.

ويقول لبيد[1]:

| | |
|---|---|
| مَا إِنْ تُعَرّي المَنُونُ مِنْ أَحَدِ | لا والِدٍ مُشْفِقٍ ولا ولَدِ |
| أَخْشَى عَلَى أَرْبَدَ الحُتُوفَ وَلا | أَرْهَبُ نَوْءَ السِّمَاكِ والأَسَدِ |
| فَجَّعَنِي الرَّعْدُ والصَّواعِقُ بالـ | فَارِسِ يومَ الكَرِيهَةِ النَّجُدِ |
| الحارِبِ الجَابِرِ الجَرِيبِ إِذا | جاءَ نَكِيباً وإِنْ يَعُدْ يَعُدِ |
| يَعْفُو على الجَهْدِ والسُّؤالِ كما | أُنْزِلَ صَوْبَ الرَّبِيعِ ذي الرَّصَدِ |
| لَمْ يُبْلِغِ العَيْنَ كُلَّ نَهْمَتِهَا | لَيلةَ تُمسي الجِيادُ كالقِدَدِ |
| كُلُّ بَنِي حُرَّةٍ مَصيرُهُمُ | قُلٌّ وإِنْ أَكْثَرَتْ مِنَ العَدَدِ |
| إِنْ تُغْبَطُوا يُهْبَطُوا وإِنْ أُمِرُوا | يوماً يَصِيرُوا للهُلْكِ والنَّكَدِ |
| يا عَيْنُ هَلاّ بَكَيْتِ على أَرْبَدَ إِذ | قُمْنَا وقَامَ الخُصُومُ في كَبَدِ |
| يا عَيْنُ هَلاّ بَكَيْتِ على أَرْبَدَ إِذ | أَلْوَتْ رِيَاحُ الشِّتَاءِ بالعَضَدِ |
| فأَصْبَحَتْ لاقِحاً مُصَرَّمَةً | حِينَ تَقَضَّتْ غَوابِرُ المُدَدِ |
| إِنْ يَشْغَبُوا لا يُبَالِ شَغْبَهُم | أو يَقْصِدوا في الحُكومِ يَقْتَصِدِ |
| حُلْوٌ كَرِيمٌ وفي حَلاوَتِهِ | مُرٌّ لطيفُ الأَحْشاءِ والكَبِدِ |
| الباعِثُ النَّوْحَ في مآتِمِهِ | مِثْلَ الظِّبَاءِ الأَبْكارِ بالجَرَدِ |

تبدو ظاهرة التوازي الأفقية والرأسية جلية من خلال جملة من الأشكال البلاغية، التي تتضافر لتحقق في النص توازياً بمستويات متعددة تصور مدى حزن الشاعر وجزعه على أخيه أربد، الذي تربطه به علاقة حميمة عبرت عنها المراثي التي قالها فيه.

ومن أهم تلك الأشكال البلاغية التكرار بشتى صوره، الذي يمثل نوعاً من الندب والنواح والبكاء المثير، ويصور حالة الشاعر الوجدانية، ويعبر عن مرارته وحسرته بسبب فقد أخيه، كما أنه يقرع أذن المتلقي ليحس بإحساسه وينفعل بانفعاله من ناحية، ويؤكد له مدى الخسارة التي مني بها من ناحية أخرى.

---

١ - لبيد بن ربيعة، الديوان، ص ١٣٢-١٣٣.

ومن صور التكرار في النص تكرار جملة (يا عين هلا بكيت أربد إذ) في بداية البيتين التاسع والعاشر، التي تجسد حسرة الشاعر وألمه، وتدل على مكانة أخيه أربد، حيث يذكر اسمه صراحة مرتين في بناء تركيبي موحد الإيقاع، ولعل هذا الذكر فيه تعزيه للشاعر عن فقده أخيه. وفي اللحظة نفسها نجد الشاعر يخاطب الجامد (العين) ويحثها على البكاء كأنها إنسان حي يشعر بشعوره، ويحس بإحساسه، وهذا مما يعمق المأساة، ويظهر شدة الألم، ولوعة الفقد التي يجدها المتفجع على فقيده.

ومن صور التكرار التي استخدمها الشاعر تكرار صيغتي (الفاعل) و(فعيل) للدلالة على صفات ثابتة ولصيقة بأخيه كما في (الفارس، والحارب، والجابر، والباعث) وفي (لطيف، وكريم)، مما يوفر في النص توازياً صوتياً داخلياً على المستوى الأفقي، حيث كانت الصياغة تتتابع في تطابق صوتي مدهش، يعبر عن تطابق هذه الصفات وتعددها عند أخيه ماضياً وحاضراً، وهذا يمنح النص انسجاماً مطلقاً متلوناً بين الإيقاع اللفظي والمعنوي يجسد البنية الدلالية.

ومن الأشكال البلاغية الأخرى التي تمنح النص توازياً صوتياً استخدام الجناس الاشتقاقي كما في (يشغبوا/ شغبهم) و(يقصدوا/ يقتصد) و(قمنا/قام) و(حلو/حلاوة)، واستخدام الطباق كما في (حلو/مر) و(قل/ كثر) ومن هذه الثنائية يبرز المعادل الموضوعي للشاعر فهو يعيش بحسين متقابلين في الحلاوة والمرارة، فحلاوة الأيام بوجود أخيه سرعان ما تواجه بمرارتها بفقده. ويسيطر على الشاعر شعور بأن قبيلته قد قل عددها رغم كثرته، وكأن أخاه بمثل قبيلة بحالها.

كما أن استخدام التصريع في مطلع القصيدة يولد توازياً إيقاعياً داخلياً يتناغم مع الإيقاع المنبعث من تكرار حرف الروي (الدال المكسورة) في أبيات القصيدة كلها، الذي يربط النص بعضه بعضاً، ويجعله بنية متشابكة متحدة شكلاً ومضموناً.

وتقول الخنساء[1]:

يَا لَهفَ نَفسِي عَلَى صَخرٍ وقد فزِعتْ     خَيْــلٌ لِــخيْــلٍ وأقْــرَانٌ لأقْــرَانِ

سَمْـــحٌ إذَا يَسَـــرَ الأقْـــوَام أقْدَاحَهُـــمْ     طَلْـــقُ اليَدينِ وهـــوبٌ غيرُ منـــانِ

حُـــلاحِـــلٌ ماجِـــدٌ مَحْـــضٌ ضريبته     مِجذامـــةٌ لهـــواهُ غيـــرُ ميطَـــانِ[2]

سَـــمْـــحٌ سَجِيَّتُـــهُ جَـــزلٌ عَطِيَّتُـــهُ     وللأَمَـــــانَـــةِ راعٍ غيـــرَ خَـــوَّانِ

نِعْمَ الفَتَى أَنْتَ يومَ الرَّوعِ قد عَلِمُوا     كُفءٌ إذا التفَّ فـــرسان بفرســـانِ

سَـــمْـــحُ الخَلائقِ مَحْمـــودٌ شَمَائِلُهُ     عالي البِناء إذا مـــا قَصَّرَ البَانـــي

مَأوَى الأرَامِلِ والأيتامِ إن سَغِبـــوا     شَهَّـــادُ أنجيةٍ مِـــطْعَـــامُ ضيفـــانِ

حِلْفُ النَّدى وعقيدُ المَجْدِ أيُّ فتىً     كالليثِ في الحربِ لا نِكسٌ ولا وانِ

حامِي الحَقيقةِ بسَّالُ الوَديقةِ معتاقُ     الـــوَسيقـــةِ جَـــلْـــدٌ غيرُ ثُنْيـــانِ[3]

طَـــلاَّعُ مَرْقَبـــةٍ منَّـــاعُ مَغْلَقَـــةٍ     وَرَّادُ مَشْـــرَبَةٍ قَـــطَّـــاعُ أقْـــرَانِ

شَهَّـــادُ أنْديـــةٍ حَمَّـــالُ ألْـــوِيَةٍ     قَـــطَّـــاعُ أوْدِيةٍ سَـــرْحَانُ فِيعَـــانِ

يَحْمِي الصِّحابَ إذا جدَّ الضِّرَاب     ويكْفِي القائِلينَ إذا ما كِيلَ الهَـــانِي

ويترُكُ القِـــرْنَ مُصفَرّاً أنَامِلُـــهُ     كأنَّ فـــي رَيطَتَيْهِ نَضْـــحَ أرْقَان[4]

مـــن التِّلادِ وهُـــوبٌ غيرُ منَّـــانِ     يُعطِيكَ ما لا تَكادُ النَّفْسُ تُسلِمُـــهُ

تبدو ظاهرة التوازي الأفقية والرأسية جلية في النص من خلال جملة من الأشكال البلاغية، لعل أهمها تشابه صدور عدد من الأبيات، حيث كررت الشاعرة صيغة المبالغة

---

١ – الخنساء، الديوان ص ١٤٥-١٤٦.

٢ –الحلاحل: السيد الكريم، المحض: الخالص الذي لا تخالطه شائبة، الضريبه: طبيعة النفس، مجذامة لهواه: لا يطيع هواه، غير مبطان: ليس شرهاً.

٣ – بسال: حامي، الوديقة: المرعى، المعتاق: الذي يعتق الأسرى والعبيد فيحررهم، الوسيقة: السبية، غير ثنيان: ذو رأي وسداد فكر.

٤ – القرن: العدو ويكون نظيره في الفروسية، مصفراً أنامله: يذيقه الموت، الريطة: الثوب، النضح: الرش، الأرقان، إصفر اللون.

(فَعَلُ) سَمْحٌ ثلاث مرات في بداية البيت الثاني والرابع والسادس، لتمثل فاصلاً موسيقياً بين كل بيتين، وتبرز هذه القيمة المعنوية التي تحتوي قيماً معنوية أخرى تصور شخصية المرثي خير تصوير، وكأن هذه الصفة هي أم الصفات التي لا تتوافر في رجل غيره؛ وهذا يدل على مدى حبها لأخيها، ووفائها له رغم رحيله.

ومن الأشكال البلاغية الأخرى التي تتوافر في النص توازياً موسيقياً عذباً تكرار الصيغ المتشابهه وبشكل عمودي كتكرار صيغة اسم الفاعل( ماجد، وراعٍ، وعالي، وباني، ووانٍ، وحامي)، وتكرار صيغة المبالغة (سمح، ووهوب، وجزل، وكفء، و جلد)، وبالرغم من اختلاف كل كلمة عن أختها إلا أن هناك ازدواجية في التقسيم الصوتي للكلمات التي شكلت نبرات موسيقية متوازية تنسجم مع طبيعة المرثاة التي تقوم على النواح والبكاء.

ومنها أيضاً التطريز/ الترصيع كما في الأبيات ذوات الفواصل السجعية والمتساوية في الوزن، فالشاعرة تحدث توازياً في النص من خلال الفواصل الآتية: (سجيته/ عطيته، والندى / فتى، والحقيقة/ الوديقة/ الوسيقة، ومرقبة/ مغلقة/ مشربة، و أندية/ ألوية/أودية)، ومن خلال تشابة صيغ المبالغة كما في( شهّاد، وطلاّع، ورذّاد، ومنّاع، وورّاد، وحمّال، وقطّاع)، وهي مما يوفر في النص توازياً صوتياً داخلياً، حيث كانت الصياغة تتتابع في تطابق صوتي مدهش، يعبر عن تطابق هذه الصفات وتعددها عند أخيه ماضياً وحاضراً، وهذا يمنح النص انسجاماً مطلقاً متلوناً بين الإيقاع اللفظي والمعنوي يجسد البنية الدلالية.

ومن الأشكال البلاغية التي تجسد في النص توازياً صوتياً على المستويين الرأسي والأفقي التكرار بكافة أشكاله كتكرار تشابه النهايات كما في( خيل لخيل، وأقران لأقران، وفرسان بفرسان)، وهو مما يوفر في النص جمالاً موسيقياً داخلياً وبعداً دلالياً ينسجم مع حالة الشاعر الوجدانية، وتكرار الكلمة كما في( وهوب، وغير منان، وسمح، وشهاد، وفتى)،

وتكرار التركيب المكون من الصفة وضدها لتظهر تميز أخيها عن غيره من الأقران والفرسان، وهذا الجمع بين الأضداد يسهم في إبراز المعنى المطلوب، ويجعله أكثر ارتباطاً بالفكرة وهي تعداد مناقب المرثي، والتألم الشديد على فقده، كما في ( وهوب غير منان، ومجذامة غير مبطان، وجلد غير ثنيان، وراعٍ غير خوّان).

هذا فضلاً عن تكرار الحرف كما في تكرار (غير، ولا، وإذا). وتكرار حرف الروي النون المكسورة المسبوق بحرف المد الألف، اللذين يظهرا حالة الأنين والألم والانكسار، التي تسيطر على الشاعرة. لقد أحدث التكرار في النص شكلاً من أشكال التوازي، وأضفى على النص بعداً معنوياً يبرز حرارة الوجد ومرارة الفقد، فخصر كما صورته الشاعرة نموذج إنساني فريد لا يتكرر.

# الخـــاتمـــة

يتضح مما سبق أن مفهوم التوازي من المفاهيم النقدية الحديثة التي حظيت بعناية الدارسين المحدثين، باعتباره أحد آليات تحليل الخطاب الشعري، فكتبت حوله دراسات متعددة، وأبحاث متخصصة. وأنه ورد في كتب البلاغة العربية القديمة لا بمفهومه الحديث، بل بأشكال بلاغية متعددة: ،كالمطابقة، والمقابلة، والتكرار، والترصيع، والتقسيم، والتصريع، والتجنيس، وتشابه البدايات والنهايات، وغيرها.

وتبين أن للتوازي معنيين، الأول لغوي يقصد به المحاذاة أو المجاورة والمقابلة والمواجهة، والثاني اصطلاحي يعني العنصر البنائي في الشعر، الذي يقوم على تكرار أجزاء متساوية، أو بعبارة أخرى التماثل في المباني أو المعاني سواء في الشعر أو النثر.

وأن له مظهرين أساسيين، أحدهما ملازم للغة الشعرية، حيث إن الأساس في جوهر البراعة الشعرية يتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتتالية والمتوازية، ولذا يعد التوازي امتداداً لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لنطق اللفظ، وللناحية الإعرابية، والدلالية للتعبير. والآخر يشير إلى ألوان من التقابل كوسيلة دقيقة منسجمة وسائدة للتعبير في اللغة الشعرية، وبهذا يصبح التوازي مبدأ من مبادئ الفنية.

ويتضح أيضاً أن ظاهرة التوازي إحدى ظواهر التعبير في لغتنا، وقد كان النقاد والبلاغيون القدامى على وعي تام بمفهومها، وإن اختلفوا في مصطلحاتهم الدالة عليها، فعرضوا لنماذج كثيرة من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والنثر. كما كانوا على وعي تام بأنها ليست ظاهرة تسير في النمط المألوف لأنماط التعبير في اللغة العربية، وإنما تدخل في نطاق الأنماط غير التقليدية أو الأنماط الأدبية، أو ما يمكن أن يسمى بالأنماط

الانحرافية أو الانزياحية. غير أن تحليلهم للظاهرة وتطبيقهم عليها لم يتعدَ البيت الواحد، ولم يتخطَ ذلك حدود النص، وهو ما التفت إليه علم اللغة الحديث في إطار ما عرف بـ" علم اللغة النصي) أو (علم لغة النص).

ويتبين أيضاً أنه يمكن دراسة الكثير من أشكال التوازي وأنساقه بإفادتنا الواعية من الموروث البلاغي على مستويات شتى، كالمستوى الصوتي، والصرفي، والنحوي، والبلاغي، والدلالي. وهناك دراسات جادة في هذا المجال.

ويلحظ كذلك أن ظاهرة التوازي بنوعيها: الأفقي والرأسي سمة بارزة في شعر الرثاء العربي القديم، مما يعني خضوع البنية اللغوية لتأثيرات المعاناة، وما يلحقه فعل الفقد من آثار تصل التشكيل اللغوي للنص الشعري، فاللغة تكشف من خلال ألفاظ الشاعر وتراكيبه عن حالته الوجدانية.

# قائمة المصادر والمراجع والدوريات

## أولاً: القرآن الكريم.

## ثانياً: المراجع العربية والأجنبية:


١- ابن الأثير ، أبو الفتح ضياء الدين (ت ٦٣٧ ): المثل السائر. تحقيق محمد محيي الدين، المكتبة العصرية ، بيروت، ١٩٩٥م .

٢- أحمد مختار عمر: علم الدلالة ، مكتبة العروبة للنشر والتوزيع الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢م .

٣- أحمد مطلوب: فنون البلاغة البيان والبديع ، دار لبحوث العلمية للنشر والتوزيع ، الكويت ، عام ١٣٩٥هـ .

٤- أسامة بن منقذ(ت٥٢٨هـ): البديع في نقد الشعر، تحقيق الدكتور أحمد أحمد بدوي وآخرين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر، القاهرة، ١٩٦٠م .

٥- ابن أبي الإصبع : تحرير التحبير. تحقيق: حنفي محمد شرف ،القاهرة ، ١٣٨٣م.

٦- ابتسام مرهون الصفار: مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، دار النشر مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٨م .

٧- بالمر(ف.): علم الدلالة ، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة ، نشر الجامعة المستنصرية ، بغداد ١٩٨٥م .

٨- أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي: الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ، تحقيق: عدنان درويش - محمد المصري دار النشر: مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م.

٩- أبو بكر الصديق: ديوان أبو بكر الصديق ، حققه وشرحه ، راجي الأسمر، دار النشر دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٧م .

١٠- التبريزي(ت ): الكافي في العروض والقوافي ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

١١- تميم بن أُبي بن مقبل: ديوان تميم بن أُبي بن مقبل ، شرح مجيد طراد ، دار الجيل ، بيروت لبنان ، ١٩٩٨م .

١٢- جرير: ديوان جرير ، اعتنى: به حمدو طماس ، دار النشر دار المعرفة ، بيروت لبنان ، ٢٠٠٣م .

١٣- جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار التبقال ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٦م .

١٤- ابن حجة الحموي ، تقي الدين أبي بكر علي(ت ): خزانة الأدب وغاية الأرب. تحقيق: عصام شقيو ، بيروت ، دار الهلال ، ط ١ ، ١٩٨٧م

١٥- حسان بن ثابت: شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، شرح وتحقيق جمانة يحيى الكعكي ، دار الفكر العربي ، بيروت لبنان ، ٢٠٠٣م .

١٦- حسين جمعة: الرثاء في الجاهلية والإسلام، دار معد، دمشق، ط١، ١٩٩١.

١٧- الخطيب القزويني، (ت ٧٣٩هـ) ، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح :محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠م.

١٨- الخنساء تماضر بنت عمرو: ديوان الخنساء ، شرح وتقديم إسماعيل اليوسف ، دار النشر دار الكتاب العربي ، دمشق سوريا ، ١٩٨٠ م .

١٩- دريد بن الصمة: ديوان دريد بن الصمة الجشمي ، قدمه شاكر الفحام ، جمع وتحقيق محمد خير البقاعي ، دار النشر دار صعب، ١٩٨١م .

٢٠- ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦): العمدة في محاسن الشعر ونقده ، شرح صلاح الدين الهواري ، دار مكتبة الهلال ، ١٩٩٦م .

٢١- رومان جاكبسون: قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ١٩٨٨م .

٢٢- زهير بن أبي سلمى: ديوان زهير بن أبي سلمى ، اعتنى به وشرحه حمدو طماس ، دار المعرفة ، بيروت لبنان، عام ٢٠٠٥م .

٢٣- السجلماسي ، أبو محمد القاسم الأنصاري : المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، مكتبة المعارف ، الرباط ، ١٩٨٠م .

٢٤- ابن سنان الخفاجي ( ت ٤٦٦هـ ): سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية بيروت ، ١٩٨٢م .

٢٥- صدر الدين علي بن الحسن البصري: الحماسة البصرية ،تحقيق مختار الدين احمد ،، دار عالم الكتب ، بيروت ، ١٩٨٣م .

٢٦- صديق بن حسن القنوجي: أبجد العلوم الوشي المرقوم في بيان أحوال العلوم، تحقيق: عبد الجبار زكار، دار النشر: دار الكتب العلمية – بيروت – ١٩٧٨م

٢٧- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٦٤)، أغسطس ١٩٩٢م.

٢٨- عباس محمد سليمان: نظرية التوازي في الفكر العلمي والعربي ، دار المعرفة الجامعية ، لإسكندرية ٢٠٠١ م .

٢٩- عباس محمود العقاد: اللغة الشاعرة ، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، مكتبة الغريب ، القاهرة .

٣٠- عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، ١٩٩٩م .

٣١- علي بن محمد بن علي الجرجاني: التعريفات، تحقيق: إبراهيم الأبياري ، دار النشر: دار الكتاب العربي – بيروت – ١٤٠٥، الطبعة الأولى .

٣٢- عمر الأسعد: ديوان رثاء الأزواج في الشعر العربي ،دار النشر دار سبيل الرشاد ، بيروت ، ١٩٩٥م .

٣٣- عمر بن أبي ربيعة: ديوان عمر بن أبي ربيعة ، تقديم عمر فاروق الطباع ، دار النشر دار الأرقم ، بيروت ، ١٩٩٧م .

٣٤- عنترة بن شداد: شرح ديوان عنترة بن شداد ، شرح وتعليق عباس إبراهيم، دار الفكر العربي ، بيروت، عام ١٩٩٤م .

٣٥- الفرزدق: ديوان الفرزدق ، دار صادر المجلد الثاني ، بيروت ، ٢٠٠٤م .

٣٦- فاروق أحمد اسليم ، شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام ، منشورات دار معد ، دمشق ، ١٩٩٧م .

٣٧- قدامه بن جعفر (ت٣٣٧هـ): نقد الشعر ، تحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان .

٣٨- كعب بن مالك: ديوان كعب بن مالك الأنصاري ، تحقيق وشرح مجيد طراد ، دار النشر دار صادر ، بيروت ، ١٩٩٧م .

٣٩- لبيد بن أبي ربيعة: ديوان لبيد بن أبي ربيعة العامري ، تقديم عمر فاروق الطباع ، دار النشر دار الأرقم ،بيروت، ١٩٩٧م .

٤٠- محمد إبراهيم حور: رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، الناشر مكتبة المكتبة ، أبو ظبي العين ، ١٩٨١م .

٤١- محمد العمري: الموازنات الصوتية ، دار النشر أفريقيا الشرق ، المغرب ، ٢٠٠١م .

٤٢- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص ، دار التقرير ، بيروت ، والمركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء١٩٨٥م .

٤٣- مصطفى الشورى: شعر الرثاء في العصر الجاهلي: دراسة فنية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ١٩٩٥.

٤٤- منى الساحلي: التضاد في النقد الأدبي نع دراسة تطبيقية من شعر أبي تمام ، ط١، منشورات جامعة قاريونس ، عام ١٩٩٨م .

٤٥- ابن منظور (ت٧١١هـ): لسان العرب ، دار صادر، بيروت ، الطبعة الاولى.

٤٦- المهلهل: ديوان المهلهل ، شرح وتحقيق أنطوان محسن القوال ، دار النشر دار الجيل ، بيروت ، عام ١٩٩٥م .

٤٧- موسى ربابعة: قراءة النص الشعري: ظاهرة التوازي في قصيدة الخنساء، ط١، مؤسسة حمادة، إربد، ١٩٩٨.

٤٨- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ، الطبعة ٢ ، ١٩٦٥م .

٤٩- ابن واصل الحموي(ت ): الدر النضيد في شرح القصيد ، تحقيق: محمد عامر ، القاهرة .

٥٠- الهذليون: ديوان الهذليين ، دار الكتب العربية . القاهرة ، ١٩٦٥م .

٥١- أبو هلال العسكري ( ٣٩٥هـ): الصناعتين: الكتابة، والشعر، حققه وضبط نصه علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،١٩٨٦م .

٥٢- أبو يعقوب السكاكي (ت ): مفتاح العلوم ، ضبطه وشرحه نعيم زرزور ، بيروت، ١٩٨٣م .

٥٣- يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي ، دار الحقائق ، بيروت ، ١٩٨٠م .

## المراجع الأجنبية:.

1- Davis, J. F,"on the poetry of Chinese", Transaction of the Rotal Asiatic Ssciety Of Great Britain and Ireland, vol.2,(1830).

2- Fox , James , J ,"Roman Jakobson and the comparative study of Parallelism ,"ToHonr Roman Jakpson's seventieth birthday . Mouton ,1970.

3-Jakobson, R" Grmmaticai Parallelism and its Russian Facer," Langwuge vol 42, 1966 .

4 - Gay Wilson Allen (Walt Whitman : Saerch for a democratic Structure in (Dicussins of Poetry : Form and Structure) Edited by erancismurphy,D.C.Heat clnd Compny, Bosto,U.S.A,1965.
5- Lowth, R. Isaiahx, 1.78, p. IX;
6- Nweman , L . I . , " Parallelism in Amos , " studies in bibies Pparallelism , Part I , (1918).

## ثالثاً: الدوريات:

١- سالم عباس خدادة: "ظاهرة التوازي عند البردوني"، مجلة الكويت، العدد ٢٢٧

٢- عبد السلام المسدي: " في جدول الحداثة الشعرية – نموذج المفاصل " ، مجلة الأقلام، بغداد ، العدد ١ ، ١٩٨٦م .

٣- عبد الرازق الورتاني: "مفهوم الأسلوبية عند جاكبسون "، مجلة القلم –التونسية العدد ١٠ ،١٩٧٧م .

٤- محمد صالح الضالع :"علم الجمال الصوتي" ، مجلة التوباد ، المجلد الثالث العدد الأول ابريل ١٩٩٠م .

٥- محمد مفتاح: دورة أبي القاسم الشابي( الشعرية في شعر الشابي) ، احداث الندوة ووقائعها ، جائزة عبد العزيز سعود البابطين ،الكويت، ١٩٩٦م .

٦- محمود سليمان الجعيدي: "الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي"، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، عدد ٣٢، ٢٠٠٣م.

# *Abctract*

## *Parallelism in the Elegiae poetry from pre-Islamic Era to the End of ummayad Era.*

***Prepared by:***

***Sa`id Hadi Sa`d Al-Gahtani***

***Supervisor:***

***PHD: Musa Rababe`h***

*This study consisted of an introduction and three chapters of an introduction and three chapters, the introduction included the speech about the equally concept as it came in old critic books, and the Arab and non Arab modern critical studies.*

*The first chapter discussed the horizontal equally concept from both theoretical and practical sides, and I referred to it's rations forms through applied exaples which indicates and clarifies it.*

*The second chapter spoke about the cross equally concept, and it's effect in building through it's poetry forms.*

*The third chapter included applied studies for full poetry forms in which the equally phenomenon appears.*

*Then, I end the study with a conclusion included the most important finings.*